AUTRICHE-HONGRIE[1]

I

BOHÊME

Par Alexandre DE BERTHA

COMPOSITEUR ET CRITIQUE MUSICAL HONGROIS

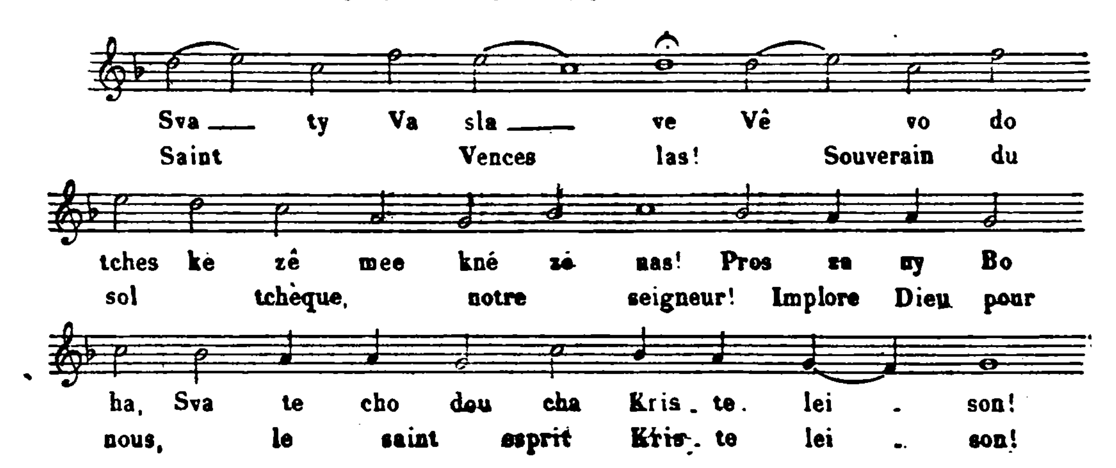
Pour la compréhension de ce qui suit, il est indispensable de remarquer d'abord que, parlant de la musique du royaume de Bohême, pays formant partie intégrante de l'empire d'Autriche, — l'une des moitiés de la monarchie austro-hongroise, — cette musique ne peut pas être appelée « musique des Bohémiens ». Non seulement parce qu'en français on donne généralement et à tort le nom de Bohémiens aux Tziganes, qui n'ont rien de commun avec la Bohême, sinon qu'elle a été au xve siècle leur dernière étape avant d'arriver en France; mais, parce qu'au point de vue ethnique, il n'y a pas de Bohémiens proprement dits. Quand Velleïus, Strabon ou Tacite parlent de *Buïamum*, — d'où le nom *Bothămum* ou *Boeheim*, — les habitants de ce territoire sont des Celtes, essaimés par les Volsques Tectosages, ou des Marcomans, que le peuple Vende, d'origine slave, remplace quelques siècles plus tard. « La population slave de la Bohême, — dit H. Jérécék — se composa de plusieurs tribus, appartenant à la même race, mais ne se ressemblant ni en fait de nombre ou de puissance, ni en fait de mœurs ou de dialectes. Les Tchèques, dont le nom s'est étendu ensuite sur toute la population (Tchéchové) et sur tout le pays (Tchéchy), ne formaient en principe que l'une de ces tribus. » Leur premier roi s'appela Drok; il eut pour successeur — par élection — sa fille cadette Lisbussa, à qui l'on attribue la fondation de Prague. Mariée à Przemïsl, de la tribu des Bélina, elle devint la souche d'une longue lignée royale, régnant jusqu'au commencement du xive siècle. Et l'on constate dès ce moment que si, d'une part, la race tchèque se répand dans la Moravie voisine, de l'autre, des ouvriers allemands sont colonisés dans les villes de la Bohême, ses souverains étant désireux de voir se développer les industries dans leur royaume. La formation d'un double courant intellectuel et social germano-tchèque date donc de cette époque déjà, préparant ainsi l'existence d'un double mouvement musical germano-tchèque. C'est l'histoire de son éclosion et de ses évolutions, ce sont les biographies de ses principaux promoteurs qui fournissent le sujet des lignes ci-dessous.

Bien que l'on ne puisse pas nier le penchant très prononcé des Tchèques pour le chant, — la grande quantité de leurs mélodies populaires en témoigne d'une façon irrécusable, — il ne reste cependant aucun vestige musical de l'époque païenne de leur histoire. Il faut croire, néanmoins, qu'au moment de leur conversion au christianisme, c'est-à-dire au milieu du ixe siècle, ils chantaient encore des chansons de provenance païenne, puisqu'elles furent déclarées « diaboliques » par le clergé chrétien, partout très enclin à rendre suspectes et méprisables les traditions religieuses nationales. Mais le musicologue Ottokar Hostinsky pense que parmi les *Kolédy* — airs des mendiants tchèques implorant la charité — il doit y en avoir quelques-uns qui remontent à la plus haute antiquité, car leurs mélodies en modes majeurs et extrêmement simples semblent procéder directement de la déclamation rythmée.

Si, pour rehausser les magnificences de ces cérémonies et pour faire disparaître le souvenir du culte national, l'Église recourut en Bohême, comme partout ailleurs, à l'exécution impressionnante des chants liturgiques par les clercs, elle n'interdit pas cependant tout à fait aux fidèles d'y participer. Elle permit notamment que ces derniers pussent répéter le « Kyrie eleison ». Ils en firent par abréviation des « krlès », c'est-à-dire des invocations, — en allemand on les appelle des « kirleïs », — parmi lesquelles doit être rangé le « Hospodiné pomilonï ny », le plus ancien chant religieux tchèque, composé, selon les traditions, par Adalbert, second évêque de Prague, patron de la Bohême, mort en 997. En raison d'une permission spéciale du pape Jean XVI, on l'a pu chanter dès 992, en guise de « kyrie », mais on le faisait chanter à l'occasion de plus d'une fête religieuse ou laïque, comme, par exemple, aux couronnements, et il servait même parfois de chant de guerre dans la bouche des soldats tchèques. Il dut partager plus tard sa popularité avec un chant non moins célèbre, avec

1. Cet article a été rédigé avant les événements qui ont si profondément bouleversé la carte politique de l'Europe centrale.

l'invocation adressée à saint Venceslas, « souverain et seigneur de la Bohême », qui y avait régné de 922 à 936. En voici la version la plus ancienne, telle que la donne un manuscrit du xv[e] siècle :



Ce fut naturellement à Prague, et notamment dans l'église de Saint-Vite, construite par Spytignev II et Vratislav II, que ces chants liturgiques furent exécutés avec le plus grand soin. On installa dans cette cathédrale, au milieu du xiii[e] siècle, un nouvel orgue; on y organisa en 1259 le chœur des douze « bons enfants », — *boni pueri* ou *bonifantes*, — et on y remplaça les livres de chant usés par des neufs.

Dans les chroniques, il y a peu d'indications se rapportant au culte de la musique en dehors des cérémonies religieuses. Mais, malgré ce mutisme des historiens, on sent parfaitement qu'aucune fête populaire ne pouvait se passer de musique ou de danse. Pendant son entrée solennelle à Prague, Bretislav II fut accueilli par des jeunes gens dansant au son d'une fanfare (1092), et cent soixante-trois ans plus tard, on parle déjà d'un véritable petit orchestre, composé « d'instruments divers », à l'occasion de l'entrée de la reine Marguerite. Au couronnement de Venceslas II, qui eut lieu en 1297, on note l'emploi de sept instruments : *tympana, nabla, tuba, sambucique sonori, rota, figella, lira*. Les chroniqueurs allemands remarquent d'ailleurs à plusieurs endroits, spécialement en parlant de la campagne contre le Milanais en 1158, que les troupes tchèques y ont été accompagnées par des timbaliers et des trompettes. Il est notoire aussi que c'était à la tête d'une fanfare, soutenue par des tambours, que Wladislas II avait l'habitude de chevaucher. Parmi tous ces musiciens, on ne peut citer cependant nommément que Dobrata, le jongleur du prince Wladislas I[er], car sa mémoire a été conservée dans un document qui lui concède, sa vie durant, la jouissance d'une propriété près de Hohenmant.

Si, malgré tous ces indices du dilettantisme des souverains, le développement de la musique en Bohême ne prend pas des proportions aussi grandes qu'on aurait le droit de le supposer, il faut en rendre responsable la fluctuation des influences dominantes dans les cours des rois d'origines diverses. Du temps de Venceslas I[er], on y voit fêter les « minnesänger » allemands; et c'est vers 1300 que l'un d'eux, Mülich de Prague, compose ses mélodies, — prémices de l'activité littéraire allemande en Bohême, — tandis que, avec Jean le Luxembourgeois, mort héroïquement sur le champ de bataille de Crécy, c'est le goût français qui prévaut indubitablement, puisqu'il a pour secrétaire, pendant trente ans, le trouvère Guillaume de Machaut (1284-1377). Quant à son fils Charles IV, il se laissa forcément entraîner, en sa qualité d'empereur d'Allemagne, par le courant germanique, bien qu'il eût été élevé à la cour de Philippe le Bel par Pierre de Rosiers, abbé de Fécamp, devenu plus tard pape sous le nom de Clément VI, à qui il dut ensuite aussi son titre de roi de Rome. C'est probablement en souvenir des cérémonies religieuses imposantes auxquelles il avait assisté en France, que cet empereur a montré tant de sollicitude pour le relèvement du chant en Bohême. Il fit compléter en 1343, à l'église de Saint-Vite, le chœur des « boni pueri » par 24 « mansionarii », — chanteurs occasionnels, — pour donner ainsi plus d'éclat au culte de Marie. Et comme, entre les chants des chanoines et des « mansionarii », il y avait encore des interruptions de silence, pour les combler, il fit instituer, sous la direction d'un « cantor », un chœur composé de 24 chanteurs de psaumes. On y joignit finalement un chœur de simples chanteurs, faisant monter ainsi le nombre des exécutants environ à cent, les clercs chanteurs non compris. Du reste, Charles IV, à qui les historiens tchèques donnent le surnom de « père de la Bohême », était un véritable mélomane qui, pour se débarrasser des soucis du gouvernement, écoutait volontiers les productions de ses musiciens, toujours très bien traités et très généreusement payés.

Une spécialité de la Bohême, en fait de chants religieux, semble dater également du règne de Charles IV. Du moins, on attribue son introduction dans le culte à Ernest de Pardubitz, en faveur de qui l'évêché de Prague a été élevé en archevêché par ce souverain. Ce sont des chants de *Rorate* qui constituent cette spécialité. Ils furent composés pour être chantés pendant l'Avent, à l'office du matin, d'abord sur des textes latins, et ensuite, déjà au xv[e] siècle, sur des vers tchèques. Malgré leur vétusté, on les chante encore aujourd'hui sous forme de chœurs qui alternent, en les adaptant, soit à des airs liturgiques, soit à des airs consacrés à la Vierge, ou même à des airs profanes. Mais, si l'Église se montrait tolérante à l'égard de cette intrusion de l'élément laïque dans les chants liturgiques, elle ne transigeait pas sur le chapitre de la musique instrumentale, de plus en plus profanée à la suite des emprunts nombreux que les musiciens faisaient aux « rondelli » très à la mode. L'orgue excepté, les instruments furent donc bannis

des sanctuaires, et le même ostracisme aurait pu frapper aussi la vulgarisation des chants religieux; sauf les airs d'Adalbert et de Venceslas et de deux autres très répandus, on interdit en général l'emploi des chants sur des paroles tchèques, — quand l'Église se trouva tout à coup en face du mouvement des Hussites, dont les tendances franchement nationalistes imprimèrent au développement de la musique religieuse en Bohême, pendant deux cents ans, — de 1420 à 1620, — un caractère très particulier.

D'abord, les Hussites — qu'ils s'appellent des Taborites, des Calixtins ou des Utraquistes, ou même plus tard des « Frères Moraves » (c'est-à-dire Tchèques) — proscrivent de leurs églises, avec le reste des pompes du culte catholique, le chant liturgique latin. Proscription assez désastreuse, au point de vue de l'art musical, car elle empêche la propagation en Bohême des conquêtes faites justement à cette époque sur le terrain de l'harmonie et du contrepoint par les Dunstable, les Okeghem (Ockenheim) et les Josquin des Prés. Proscription qui, comme on verra par la suite, devint un obstacle à l'éclosion de la musique nationale tchèque, bien qu'elle eût eu pour conséquence l'introduction de la langue tchèque dans les chants de l'office divin. Après avoir banni des églises la musique instrumentale, — l'ostracisme atteignait souvent les orgues elles-mêmes; — les Hussites levèrent, avant tout, l'interdiction dont avaient été frappés par le clergé catholique les cantiques tchèques. Suivant l'exemple de Jean Huss, ses disciples se donnaient beaucoup de peine pour fournir à leurs fidèles des airs nouveaux, sur les textes qu'ils adaptaient aux besoins de leurs cultes respectifs. Ils firent, à cet effet, des emprunts nombreux au répertoire des chansons populaires d'alors; ou ils composèrent des mélodies originales, lorsqu'ils étaient musicalement assez doués. Mais ils conservaient volontiers aussi les anciens chants d'église, pour ne pas trop froisser les habitudes de ceux qui les avaient chantés et entendus dès leur enfance.

On trouve dans le plus ancien livre de chants des Hussites, datant du commencement du XVe siècle, le célèbre chant de guerre « Kdož jste Bogi boïwnitzi » (Vous, mes braves, qui vous battez pour Dieu et ses enseignements), dont l'auteur devait appartenir probablement à l'entourage même de Jean Zizka de Trochnov, le chef redouté, d'abord borgne, ensuite aveugle, des armées réunies des réformateurs religieux et sociaux tchèques. Le mode dorique donne un cachet hiératique à cette composition, inspirée par la détermination héroïque la plus inflexible et inspirant de la crainte à l'ennemi le plus vaillant. En voici le texte et la mélodie :



C'est une collection de chants religieux publiée par les « Frères Moraves » en 1501, qui ouvre en Bohême la série des livres imprimés de cette espèce. Les mélodies n'y figurent qu'exceptionnellement en notes; en général, on les y indique en citant les premières paroles des airs sur lesquels le fidèle doit chanter le texte nouveau. Cet ouvrage, écrit en langue tchèque, ne convenait pas aux « Frères » de nationalité allemande; pour les contenter, le consistoire fit éditer en 1531 un livre de chants religieux allemands. Vu la culture musicale plus avancée du public auquel l'imprimé s'adressait, il contient 157 mélodies notées. Mais le zèle des « Frères Moraves » ne s'arrêta pas là: en 1561, ils firent publier à Samter un important volume intitulé *Pichené chval Bogekich,* — dans lequel le nombre des mélodies notées monte à 744 déjà. Son succès fut tel qu'on le réimprima plusieurs fois, soit totalement, soit en extraits, soit même en édition de luxe. Un livre de *Kirchengesänge* (chants d'église) allemand, paru en 1566 et contenant 456 mélodies, réussit à peu près de la même manière.

Le mérite de la composition du livre de chants de Samter revenait principalement à Jean Blahoslav, plus tard évêque des « Frères Moraves », mort en

1571. Le nom de ce musicien tchèque, originaire de Prérau, en Moravie, doit être d'autant moins oublié qu'il a été le premier à écrire en tchèque une théorie de la musique. Ce petit traité, contenant l'aperçu du système musical de la théorie des gammes et des modes des chants liturgiques, ainsi que de la rythmopée, parut en 1558 à Olmutz, sous le titre de *Musica,* et eut une nouvelle édition augmentée onze ans plus tard, à Eibenschutz. A l'exemple de Blahoslav, son coreligionnaire, **Jean Josquin** publia, en 1561, un autre ouvrage théorique tchèque, dans lequel il s'efforça de démontrer la nécessité de la propagande du savoir musical au sein du peuple.

En face de cette activité des « Frères Moraves », les Utraquistes ne pouvaient pas rester en arrière. A la fin du XVIe siècle, ils firent imprimer à leur tour des livres de chants, conjointement avec les luthériens, dont le nombre était assez considérable en Bohême à cette époque. Il est à remarquer que ce sont les mélodies des calvinistes français qui eurent le plus de succès auprès des Tchèques non-catholiques; leurs psautiers en renfermaient une grande quantité, avec les traductions du « Frère Morave » Georges Streyc et d'après les arrangements à quatre parties de Claude Goudimel.

Ne pas s'apercevoir des avantages que la Réforme tirait en Bohême de l'introduction des chants religieux avec texte tchèque, devenait à ce moment de plus en plus impossible. Aussi, le clergé catholique se décida-t-il, malgré les défenses du concile de Bâle de 1435, à réintroduire dans les églises les chants en langue tchèque et à en faire publier un grand recueil en guise d' « antidote suprême contre l'hérésie ». Il parut en 1601 à Olmutz, et son auteur, le chanoine **Jean Rozenplut de Schwarzenbach,** y réunit en 866 pages in-quarto, à côté des chants liturgiques les plus indispensables pour les offices habituels, une foule de chants religieux tchèques, où puisaient par la suite les auteurs de tous les livres de chants catholiques parus depuis.

Mais ces efforts tendant à conserver à chaque culte ses fidèles ou à lui en procurer de nouveaux, ne visaient évidemment que les couches sociales les plus basses. Pour obtenir les mêmes effets dans la bourgeoisie citadine, on créa en Bohême des confréries musicales sous le nom de « chœurs littéraires », probablement pour indiquer que leurs membres connaissaient la notation musicale. On prétend que leur origne remonte au XIVe siècle; en tout cas, ce fut au XVIe qu'elles atteignirent leur pleine floraison. Il y en avait de catholiques, d'utraquistes et de luthériennes, chantant exclusivement en latin ou en tchèque, ou alternativement dans les deux langues. Les membres de celles qui chantaient en latin se donnaient le titre de *civis litteratus.* Comme ils exécutaient des chœurs à une ou à plusieurs voix, ils se divisaient, sous la direction d'un « cantor » de profession, en choristes et en solistes. Dans ces conditions, ils ne pouvaient pas se contenter des livres de chants imprimés; aussi se faisaient-ils confectionner des « canzionale » manuscrits, que les copistes enjolivaient de miniatures. La rivalité somptuaire des confréries aidant, la Bohême est ainsi en possession d'une longue série de livres de chants enluminés, qui faisaient honneur aussi bien à l'habileté de ses miniaturistes-copistes qu'au goût de sa bourgeoisie naissante. Le texte de ces livres précieux est latin jusqu'au milieu du XVIe siècle, ensuite ils sont tous composés en langue tchèque. Après être arrivées à leur épanouissement à l'époque indiquée plus haut, ces confréries ont rapidement périclité pendant les sanglantes péripéties de la guerre de Trente ans. Le gouvernement impérial, devenu tout à fait despotique à la suite de sa victoire de la Montagne-Blanche, ne toléra que les confréries catholiques, et celles-ci perdirent tout leur prestige dès que le recrutement de ses membres ne fut plus le privilège des bourgeois aisés et considérés. Il n'en restait qu'une centaine sous Joseph II, à l'époque de leur suppression totale (1785); on confisqua alors tout ce qu'elles possédaient, pour enrichir soit les fondations religieuses, soit les institutions servant à l'enseignement des sciences ou des arts. Aujourd'hui, il n'en existe qu'une seule, celle de Prachatitz; et, pour se conformer aux traditions, on y chante en tchèque, bien que la majorité des habitants de la ville soit actuellement allemande.

Si, après avoir esquissé l'existence de ce mouvement musical plus ou moins populaire et issu plus ou moins directement du hussitisme, on constate qu'il a passé inaperçu pour les hautes sphères, d'ailleurs très prévenues en faveur de la Bohême, puisque Rodolphe II résidait même pendant tout son règne à Prague (de 1575 à 1611), cette indifférence, pour ne pas dire cette aversion, s'explique justement par ses origines, rappelant les guerres de religion, les rébellions et les jacqueries. Il en est résulté que la présence de la cour dans la capitale de la Bohême, cour d'ailleurs très cosmopolite à cause de la très grande diversité des peuples gouvernés par les Habsbourg, n'était d'aucun profit pour le développement de la musique tchèque. Les maîtres de grand talent s'y succédaient cependant sans interruption, soit comme organistes, soit comme maîtres de chapelle. D'abord, on y voit briller **Jacques Gallus** (Hand'l, Hän'l, ou plus exactement Petelin), né en 1550, dans la Carniole, et mort en 1591 à Prague. En raison de ses motets innombrables (récemment réédités en partie par J. Mitterer, dans le *Meisterwerke deutscher Tonkunst*), on l'appela le « Palestrina allemand », et son *Ecce quomodo moritur justus* pour 4 voix ne déparerait pas réellement la liste des œuvres de l'immortel compositeur italien. **Léo Hasler** (né à Nuremberg en 1564 et mort en 1612) avait su si bien gagner l'estime de Rodolphe II, qu'il en obtint des lettres de noblesse. Ses compositions se distinguaient par leur grâce et par leur tour de simplicité attrayante. Il a écrit, en dehors de sa musique religieuse catholique et protestante, des madrigaux, des *intrada* et des airs de danse. On le tenait pour le meilleur organiste de son temps; il avait cependant à cet égard un rival redoutable, à Prague même, en la personne de **Valère Otto,** le virtuose luthérien saxon.

Outre ces artistes allemands, il y eut à la cour impériale plusieurs artistes néerlandais, notamment **Philippe de Monte** (né à Malines en 1521, mort à Vienne en 1603), **Jacques Regnard** (né en 1540). C'étaient des compositeurs de mérite, ayant joui d'une certaine célébrité; tandis que **Jacques Buus,** le Néerlandais, **Charles Luytton,** l'Anglais, **Alexandre Orologio,** l'Italien, avaient plutôt la réputation d'organistes éminents.

La fréquentation d'artistes semblables ne pouvait pas rester infructueuse pour l'aristocratie tchèque. D'une part, elle s'habitua tellement à la bonne musique qu'elle éprouva le besoin de fonder en 1616 une société musicale, le « Collegium Musicum », la pre-

mière qui se soit occupée en Bohême de l'exécution de compositions non religieuses, — il y était même interdit de parler de religion et de politique, — et de l'autre, elle se mit à travailler si sérieusement la musique que quelques-uns de ses membres, tels que **Christophe Harant de Poltzitz et de Bezdruzitz** (mort sur l'échafaud en 1621), dont le motet à 6 voix : *Qui confidunt,* mérite une mention spéciale, ne craignirent pas de s'attaquer à la solution des problèmes les plus ardus du style polyphonique. Il ne faut pas donc s'étonner d'apprendre qu'à cette époque les châteaux seigneuriaux de la Bohême résonnaient de musique instrumentale, — les cuivres y prédominaient, — dès qu'il se passait quelque chose d'important dans la famille de leurs propriétaires. Avoir une troupe de musiciens habiles et pourvus de bons instruments devait être un luxe envié et flatteur, puisque, pour ne citer qu'un exemple, les puissants Rosenberg faisaient donner des leçons aux membres de leur orchestre par les musiciens de la cour, et en dressant la liste des instruments de musique conservés à leur château de Wittingau, leur maître de chapelle constate l'existence de deux cents de ceux-ci (1599).

En tenant compte de ce qui précède, on s'aperçoit aisément qu'au commencement du XVIIe siècle, le génie musical de la Bohême est arrivé à un moment psychologique. Il aurait fallu que le mouvement national tchèque, qui s'était si énergiquement manifesté dans la musique religieuse, pût se fortifier par contact avec le savoir des artistes que la cour attirait à Prague. Pour qu'une fusion pareille, indispensable au point de vue de l'évolution de la musique nationale tchèque, pût s'effectuer, on aurait eu besoin d'une longue période de paix, propice au travail méthodique. Au lieu de cela, la défénestration des membres du gouvernement, Martinitz et Slavata (le 23 mai 1618), fit éclater la guerre de Trente ans, dont la Bohême eut plus à souffrir qu'aucun autre pays. Elle arrêta le développement matériel et moral du peuple tchèque pour presque un siècle. Pendant ce long laps de temps, on n'y voit pas se dessiner la création d'une école ou d'une institution quelconque visant le relèvement du niveau musical, et en fait de publication, on ne peut signaler que la *Capella Regia* — un livre de chants avec accompagnement d'orgue — de **Venceslas Holan,** maître de chapelle de Vischrad. Dans la préface, sortie de la plume de Jean Dlouhovesky, archiprêtre de la cathédrale de Prague, cet ecclésiastique raconte qu'ayant conduit à Rome un pèlerinage tchèque dans l'année jubilaire 1674, il y a pu constater l'effet profond que ses pèlerins ont produit avec leur chant pendant les processions. Le musicologue Hostinsky croit que ce fait prouve plutôt en faveur de la musicalité instinctive de ses compatriotes, leur permettant de chanter juste et bien ensemble sans effort, qu'en faveur de leur savoir artistique, car les Romains devaient être très gâtés à cette époque par l'excellence de la chapelle pontificale.

Le « savoir artistique », au point de vue de la composition, ne faisait pas cependant défaut chez les Tchèques, même dans ces temps troublés. Plusieurs d'entre eux se distinguent sous ce rapport en dehors des frontières de la Bohême : **Christophe Demantius,** né à Reichenberg en 1567, mort « cantor » à Freiberg en 1643, donne la mesure de son talent dans sa *Passion allemande d'après saint Jean,* pour six voix; **André Hammerschmidt,** né à Brüx en 1611 et mort à Zittau, le 29 octobre 1675, organiste très habile et auteur des *Dialogues entre Dieu et une âme croyante,* où les citations bibliques forment une espèce de colloque, ainsi que de compositions écrites en style concertant, souvent pour douze parties ou même plus; il est avec **Gésius,** à côté de **Henri Schütz,** un des précurseurs de Bach et de Haendel; — **Jean Dismas Zelenka,** né vers 1680 à Lounovitz et mort à Dresde le 23 décembre 1745, ayant obtenu le titre de compositeur de musique religieuse. Fils d'un organiste, il connut les éléments de la musique dès son enfance et fut d'abord chanteur à la chapelle royale de Saxe, où il eut l'occasion de travailler avec le compositeur vénitien Lotti, et le « Palestrina autrichien » Jean Fuchs. Ses œuvres furent préférées par Bach à celles de Hasse, probablement à cause de leur originalité, rappelant souvent les allures des mélodies populaires tchèques. Le violoniste **Henri Biber,** né à Wartenberg en 1644 et mort à Salzbourg vers 1710, ne jouissait pas non plus indûment des faveurs de l'empereur Léopold Ier, qui lui octroya un titre de noblesse du Saint-Empire, car il était un des premiers ayant composé des sonates pour le violon.

En paraissant à Prague en 1701, l'ouvrage encyclopédique de **Thomas Janovka,** intitulé : *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (clef pour posséder le trésor du grand art musical), inaugure dignement par son excellence le relèvement musical de la Bohême. Celui-ci n'a rien de national, à vrai dire, pendant le XVIIIe siècle; le génie tchèque ne s'y révèle pas franchement, mais il se recueille, s'instruit et se fortifie, non seulement en se tenant constamment au courant de ce qui se passe en Allemagne et en Italie par rapport à la musique, mais aussi en encourageant les débuts de Gluck, en provoquant l'éclosion du chef-d'œuvre de Mozart. Titres de noblesse pour la Bohême, que le monde musical de tous les temps et de tous les lieux saluera toujours avec respect!

Bien qu'il y ait eu déjà une troupe de chanteurs italiens en tournée à Prague pendant l'hiver de 1703-1704, on ne peut dater le commencement du mouvement musical dans cette capitale que du 31 août 1723, c'est-à-dire de la soirée où fut représentée, à l'occasion du couronnement de Charles VI comme roi de Bohême, *la Constanza e la Forza,* l'opéra de Fuchs. Cette représentation de gala, à laquelle cent chanteurs excellents, accourus de tous côtés, et deux cents instrumentistes prirent part sous la direction d'Antoine Caldara, chef d'orchestre du théâtre de la cour à Vienne et remplaçant alors l'auteur souffrant, fit une impression si profonde sur l'aristocratie de la Bohême, qu'elle se décida à l'entretien d'un opéra italien permanent. Ce fut le comte François de Sporck qui réalisa ce désir de ses compatriotes amateurs de musique, car il avait toujours eu la réputation d'être un dilettante très actif. On lui doit, en Bohême, l'introduction du cor de chasse, car il fit faire le voyage de Paris à deux de ses domestiques, afin qu'ils apprissent à en jouer. Sa passion pour la cornemuse est devenue même légendaire, puisque les chansons populaires tchèques en parlaient encore un siècle plus tard. Relativement à l'opéra italien, il s'aboucha avec l'entrepreneur de spectacles Antoine Denzio. La troupe de chanteurs italiens que ce dernier amena à Prague était assez bonne et elle y remporta d'abord quelques succès. Ses représentations n'eurent lieu dans un local expressément bâti à son intention qu'en 1725;

elle l'inaugura, selon Hostinsky, avec une *Armide* de Bioni, nom de compositeur que l'on ne rencontre nulle part ailleurs. Et, chose curieuse! on voit apparaître en 1734, sur cette même scène, un autre opéra intitulé : *Praga nascente di Libussa e Primislao* (la fondation de Prague par Libussa et Przemisle), d'un auteur qui ne se nomme pas; quoique l'ouvrage ait beaucoup de succès et rétablisse l'équilibre du budget de Denzio. Il y a là certainement un problème à résoudre pour les musicologues tchèques, car il se peut que l'anonyme et Bioni soient une même personne, peut-être le comte de Sporck lui-même, qui, craignant de faire du tort à son prestige d'aristocrate, n'ose pas avouer sa paternité musicale! Transféré en 1739 à la salle construite à son intention par la municipalité, l'opéra italien de Prague eut une importance considérable dans les annales de l'art musical. Sous la direction de Jean-Baptiste Locatelli, élève de Corelli, on y voit remporter des succès par Hasse et affronter la rampe pour la première fois l'*Ezio* et l'*Ipsipile* de Gluck (en 1750 et 1752). Ces nouveautés étaient très bien accueillies par le public de Prague, car tout le monde savait que les études musicales de leur compositeur avaient été faites en Bohême. Et les directeurs suivants ne manquaient pas non plus de représenter les œuvres italiennes des auteurs du pays, — notamment celles de F. **Gassmann** (né à Brux et mort à Vienne en 1774), — de **Jean Kozeluch**, le maître de chapelle de la cathédrale, de **Joseph Myslivetzek**, l'ami de Mozart, mort à Rome en 1781. En Italie, on le connaissait sous le nom de « Venatorini » ou on l'appelait « Il Boemo » (le Bohémien), et il a été, à un moment, le compositeur préféré des dilettanti napolitains.

L'opéra italien n'était pas cependant la seule inépuisable source susceptible d'étancher la soif de musique de la population de Prague au commencement et au milieu du XVIIIe siècle. En effet, dans les églises de la capitale de la Bohême, on entendait aussi de très bonne musique, grâce au talent de leurs maîtres de chapelle et de leurs organistes. Parmi ceux-ci, il faut signaler avant tout le père **Bohuslav Cernohorsky** (Tchzernohorsky), de l'ordre des Cordeliers. Né en 1684 à Nimbourg, fils de l'organiste de cet endroit, il fit ses études musicales à Prague et plus tard en Italie, où il séjourna pendant un certain temps à Padoue. On suppose même que c'est lui que les biographes de Tartini désignent sous le nom de « Padre Boemo » (père Bohémien), comme ayant enseigné la musique, à Assise, au célèbre violoniste. Revenu à Prague, Cernohorsky devint maître de chapelle à l'église Saint-Jacques, appartenant aux Cordeliers. Mais son activité ne se contenta pas de remplir les devoirs que sa charge lui imposait : il exerça une influence très appréciable sur ses contemporains par son enseignement. Il mourut à Gratz, en Styrie, le 2 juillet 1742, en voulant retourner en Italie. On ne possède qu'une partie infime de ses œuvres, l'incendie du cloître Saint-Jacques en ayant détruit la plus grande, en 1754. Son contemporain **Antoine Schling**, né vers 1710 à Teising et mort à Prague en 1756, comme maître de chapelle de la cathédrale, jouissait aussi d'une très belle réputation. Ses compositions, particulièrement le motet *Laudetur Jesus*, sa *Toccata* en *ut*, et ses fugues en *ut* et en *la* mineur démontrent hautement la profondeur de son savoir. Parmi les nombreux élèves de Cernohorsky, — Gluck en était un d'ailleurs vers 1735, — la première place revient à **Joseph Segert**, né en 1716 à Repin et mort en 1782 à Prague, où, par sa virtuosité sur l'orgue et par l'excellence de ses compositions, — notamment de ses toccata et de ses fugues, — il acquit rapidement une grande notoriété et forma à son tour beaucoup d'élèves.

Une autre gloire musicale de Prague fut, au milieu du XVIIIe siècle, **François-Xavier Brixi**, que l'on peut considérer comme un précurseur de Mozart, à cause du feu, de la sonorité agréable et de la richesse mélodique de ses compositions. Malheureusement, il est mort à l'âge de 39 ans en 1771, maître de chapelle de la cathédrale; mais ses messes sont encore aujourd'hui au répertoire de plus d'une église de la Bohême. On doit ranger enfin à côté de ces musiciens éminents **François Habermann**, né en 1706 à Königswart, et mort à Eger en 1783, après avoir été, de 1743 jusqu'en 1773, maître de chapelle à Prague. C'était un artiste qui avait été longtemps à l'étranger au service du prince de Condé et du duc de Toscane, et parmi les élèves duquel Myslivetzek est le plus remarquable.

Le culte de la musique n'était pas confiné, du reste, au monde des musiciens professionnels. Les collèges des Jésuites lui fournissaient autant de foyers soigneusement entretenus où la jeunesse pouvait facilement habituer son oreille à l'appréciation des œuvres des maîtres. Naturellement, les sujets des « mélodrames » que l'on y exécutait en latin ne se rapportaient ordinairement qu'à l'histoire sainte ou à l'antiquité; mais, pourtant, à l'occasion de quelque événement important, on y jouait des pièces de circonstance. Pour celle représentée pendant le couronnement de Charles VI, en 1723, et dont le titre était : *Sub olea pacis et palma virtutis conspicua... regia Bohemiae corona* (la resplendissante couronne royale tchèque sous les branches de l'olivier pacifique et la palme de la vertu), ce fut le compositeur déjà cité Zelenka qui écrivit la musique. A moitié mondains et à moitié religieux étaient aussi les oratorios dont on allait entendre l'exécution dans les églises vers Pâques. Composés d'abord exclusivement par des Italiens sur des textes italiens, ces ouvrages eurent tant de succès que Schling, Habermann (voyez plus haut) en ont écrit plusieurs de leur côté, soit en italien, soit en allemand.

C'était aussi en allemand que l'on jouait au théâtre plutôt populaire, que le comte Nostitz a fait rebâtir plus tard, et auquel il a donné le nom de « Théâtre National ». On y représentait tour à tour des drames, des comédies, des mélodrames et des opéras-comiques, traduits de l'italien ou du français, — par exemple le *Pygmalion* de J.-J. Rousseau, — ainsi que des ouvrages originaux de Jean Hiller, de Dittersdorf, de Georges Benda (voyez plus bas), d'André Hely, de François Tuczek. Ce fut sur ce théâtre que l'on joua, en 1783, avec le plus grand succès, l'*Enlèvement au Sérail* de Mozart, — dit Niemetschek, qui assista à la première représentation, — comme si tout ce qu'on avait entendu auparavant n'eût pas été de la musique. Et cette première rencontre du « Cygne de Salzbourg » avec le public de Prague eut une suite plus encourageante encore pour l'immortel compositeur, quand, en 1786, la troupe de l'impresario Bondini monta ses *Noces de Figaro*. La culture musicale de la bonne société de Prague était alors tellement avancée, grâce aux circonstances favorables que nous avons mentionnées et à l'enseignement des maîtres que nous venons de citer, que l'auditoire s'enthousiasma du coup pour ce chef-d'œuvre,

dont aucune des beautés ne lui échappa. Aussi réclama-t-il incontinent la présence du compositeur; fait à cette époque presque sans précédent. Touché par cette marque on ne peut plus flatteuse, Mozart ne se contenta pas d'accepter l'invitation, — il se rendit à Prague au mois de janvier 1787, — mais il promit encore de donner la primeur de son prochain opéra à ses amis de Bohême. Or cet opéra fut *Don Juan!* Il le termina à Kosir, près de Prague, chez ses amis François Dussek, professeur de piano très estimé, et sa femme Joséphine Hambacher, excellente cantatrice, dans leur villa « Bertramka ». Le chaleureux accueil que le public éclairé de Prague avait fait à « l'opéra des opéras » ne fut mieux jugé par personne que par l'empereur Joseph II, car, apprenant qu'on avait l'intention de monter *Don Juan* aussi à Vienne, il ne craignit pas d'affirmer que « ses Viennois n'étaient pas assez avancés pour comprendre ce chef-d'œuvre ».

Pour le couronnement de Léopold II, Mozart composa *la Clemenza di Tito,* qu'il dirigea lui-même à la première représentation, le 6 septembre 1791. Quelque temps après, Prague put encore applaudir le *Cosi fan tutte,* tandis que *la Flûte enchantée* n'y fut donnée qu'après la mort de son auteur. En raison de ses voyages en Bohême, Mozart exerça une influence considérable sur les musiciens du pays, dont le style rappelait encore le sien longtemps après. Si l'on accepte le point de vue de M. Hugo Riemann, ce ne serait qu'un échange de bons procédés entre musiciens viennois et musiciens de la Bohême, car, selon l'opinion que cet infatigable musicologue a émise dans plusieurs de ses travaux, c'étaient des musiciens venus de la Bohême qui avaient fondé « l'École de Mannheim » à laquelle le monde musical doit, assure-t-on, le style symphonique.

La synthèse de leurs tendances a sa personnification dans Jean Stamitz, né en 1717 à Deutschbrod, et mort en 1757 à Mannheim, comme directeur de la musique de chambre instrumentale de l'électeur Charles-Théodore. Ce violoniste-compositeur inaugura ses innovations par la publication de ses six *Trios d'orchestre* (œuvre 1) en quatre parties (allegro, andante, menuet, presto), débarrassant la première de la fugue habituelle, empruntant la troisième aux suites et établissant définitivement la forme de la sonate. En fait d'orchestration, on lui doit l'emploi des cors et des clarinettes, l'alternance des silences avec les entrées de chaque instrument et les traits hardis confiés aux basses. Puissamment secondé par le savoir et l'expérience de F.-X. Richter, né en 1709 à Holleschau, en Moravie, mort en 1789 à Strasbourg, Stamitz fonda l'école de Mannheim, à laquelle l'immortelle triade viennoise, Haydn, Mozart, Beethoven, doit, au point de vue de l'amplification du contenu et de l'élargissement du cadre de la musique instrumentale, certainement tout autant qu'à Telemann et à Ph. E. Bach. Plus généralement connu que le nom de Stamitz est celui de Jean Ladislas Dusik (vulgairement Dussek), né le 9 février 1761 à Tchaslau et mort le 20 mars 1812, à Saint-Germain-en-Laye. S'il fit ses études en Bohême, sa réputation devint européenne à cause de ses succès de virtuose et à cause de ses compositions pour le piano, très estimées encore aujourd'hui, vu leur utilité pédagogique et la pureté de leur style classique. Dans une tournée de concerts qu'il fit dans son pays en 1802, il eut pour partenaire son compatriote le virtuose de cor Jean Stich, plus connu sous son nom traduit en italien de Giovanni Punto, à qui Beethoven avait dédié sa sonate pour piano et cor (œuvre 17). Stich mourut en 1803, à Prague. Il faut citer encore, comme virtuoses de grande réputation, le harpiste Jean Krumpholz, né en 1745, à Zlonitz et mort à Paris, où il avait été élevé et où il se suicida en 1790, en se jetant dans la Seine. Outre son talent d'exécutant, il avait aussi des aptitudes de mécanicien qu'il employa au perfectionnement du mécanisme de son instrument. François Benda le violoniste, né à Alt-Benatek en 1709 et mort à Berlin en 1786, se distingua par la douceur de son jeu; d'abord violoniste de Frédéric le Grand encore « Kronprinz », ensuite successeur de Graun comme chef d'orchestre, il se créa dans la capitale de la Prusse une situation privilégiée, grâce à laquelle il lui fut possible de devenir le protecteur de ses frères. Joseph, le plus jeune, le remplaça au pupitre de chef, après sa mort, et Georges obtint par son entremise une place dans l'orchestre de la cour. Né en 1722, à Alt-Benatek également, et mort à Köstritz, le 7 novembre 1795, il eut une carrière de compositeur très brillante. Étant chef d'orchestre à la cour princière de Gobourg-Gotha de 1748 à 1778, il eut largement l'occasion de faire fructifier les études faites pendant son voyage en Italie. Il augmenta le répertoire courant de son époque avec toute une série d'opéras. D'après Hostinsky, ce fut, parmi ceux-ci, son *Roméo et Juliette* qui remporta le plus de succès. Mais c'est comme inventeur du « mélodrame » que Georges Benda mérite une mention spéciale dans l'histoire de la musique, bien qu'on ne puisse pas admettre, au point de vue de l'esthétique, cet emploi simultané et parallèle de la déclamation avec la musique instrumentale. Son *Ariane à Naxos,* suivie d'une *Médée,* eut un tel retentissement que pour la faire entendre à Hambourg, en Italie et à Paris, il quitta sa position de Gotha. Mozart, lui-même, se laissa impressionner un instant par l'originalité de l'idée de Benda, comme deux scènes de sa *Zaïde* le démontrent clairement. Il eut en tout cas beaucoup de considération pour l'auteur d'*Ariane;* il l'appelait « son favori parmi les chefs d'orchestre luthériens ».

Benda dut sentir lui-même, cependant, l'inanité de son invention, car, à la fin de sa vie, il fut atteint d'hypocondrie et de musicophobie, indices irrécusables de ses désillusions. Comme musiciens renommés et originaires de la Bohême, vivant en dehors du pays, on peut encore citer, au XVIIIe siècle : Jean Zach, mort 1773, l'auteur d'un *Requiem* en *ut* mineur pour 2 hautbois, 2 cors et 2 trompettes, 2 violons, alto, basse, chœur et quatre solistes. Le *Dies iræ* y est particulièrement impressionnant, avec ses harmonies chromatiques et son instrumentation énergique. Son condisciple de chez Cernochorsky, François Tuma, né à Adler-Kosteletz et mort à Vienne en 1774, excellait particulièrement dans la composition de la musique religieuse. Le *Qui tollis,* de sa messe en *sol,* est un véritable chef-d'œuvre. En sa qualité de virtuose d'orgue, il obtint de l'impératrice-mère Élisabeth, veuve de Charles VI, le titre de compositeur de sa cour. La ville de Vienne servit de champ d'activité avantageux à quatre autres musiciens originaires de la Bohême : au pianiste-compositeur Léopold Kozeluch, né à Welwarn en 1752 et mort en 1818, devenu après la mort de Mozart compositeur et chef d'orchestre de la cour[1]; à Jean Wanhal, mort également en 1813,

1. On dit à ce sujet que le cygne de Salzbourg adressa sa fameuse réponse à Kozeluch qui voulait diminuer le mérite de Haydn : « Mon...

dont on ne craignit pas de placer les œuvres, aussi nombreuses qu'insignifiantes, sur le même rang que les œuvres classiques; à l'abbé **Joseph Gelinek** (ou Jelinek), né en 1757, mort en 1825, jouissant d'une vogue aussi éphémère que peu méritée, à cause de ses morceaux de piano, dont l'imitation frauduleuse était à Paris le gagne-pain de plus d'un musicien; et à **Adalbert Gyrowetz**, le « philistin divin », de Budweis, mort en 1850 à 87 ans, assistant mélancoliquement à la disparition de sa popularité dans les tourbillons du mouvement musical moderne. **Léopold Gasmann**, dont il a été question déjà précédemment, exige ici une mention spéciale, car ce n'est pas seulement en sa qualité de compositeur distingué d'une foule d'opéras et de ballets qu'il faut parler de lui, mais aussi en sa qualité de fondateur de la « Société protectrice des veuves et des orphelins des musiciens autrichiens ». Ce fut en 1771 que cette fondation eut lieu; et cette institution existe encore aujourd'hui, mais elle porte le nom de « Société musicale de Haydn ». Quant à **Antoine Reicha**, né en 1770 à Prague, et mort à Paris en 1836, il ne séjourna dans la capitale impériale que relativement peu de temps, assez longtemps cependant pour s'y lier d'amitié avec Beethoven, Haydn, Albrechstberger et Salieri. Ayant clarifié son savoir et perfectionné son goût par leur fréquentation, Reicha s'achemina vers Paris, où il acquit bientôt une telle autorité qu'il fut nommé professeur de haute composition au Conservatoire. Berlioz y fut son élève, comme Liszt l'avait été auparavant. Après la mort de Boïeldieu, il le remplaça à l'Institut (1834). Son *Traité d'harmonie et contrepoint* est très bien fait et supporte glorieusement encore aujourd'hui toute comparaison.

Plusieurs raisons — dit Hostinsky — ont produit cette floraison de l'art musical en Bohême au XVIIIe siècle. Il l'attribue principalement à la circonstance que les maîtres d'école étaient en même temps des maîtres de chapelle à l'église de chaque village. Comme tels, ils avaient besoin de chanteurs aptes à les seconder pendant les offices, et, à cet effet, ils soignaient particulièrement les études musicales des écoliers. Ayant acquis ainsi les principes élémentaires de la musique, ceux-ci pouvaient aisément profiter de l'enseignement musical plus sérieux qui leur était donné pendant qu'ils faisaient leurs humanités. Car ils eurent pour professeurs des religieux, généralement très adonnés au culte de la musique. Et une fois devenus étudiants, ils l'enseignaient à leur tour pour gagner de quoi vivre. Gluck fit ses études dans ces mêmes conditions. D'autre part, nombreuses étaient les fondations devant servir à l'entretien des maîtrises et des chapelles, autour desquelles se groupaient volontiers les membres des « chœurs littéraires », même après la suppression de ceux-ci. En ce qui concerne la musique symphonique ou la musique de chambre, les familles aristocratiques s'en occupèrent sérieusement, permettant ainsi le développement de plus d'un talent. Elles firent faire des études musicales à leurs serfs, et elles exigeaient de ceux qui désiraient entrer à leur service la connaissance de la musique. De cette manière, il y eut, chez certains seigneurs, des orchestres qui comptaient jusqu'à quarante exécutants. C'est, par exemple, à la tête de celui de Ferdinand Morzin, l'amateur réputé, à Lukavetz, que Haydn commença sa carrière de chef d'orchestre, en 1759. Non moins célèbres étaient les orchestres des comtes Thun, Pachta et Nostitz.

Mais cet état de choses, incontestablement favorable au développement de l'art musical en Bohême, prit assez brusquement fin à l'approche du XVIIIe siècle. Non seulement à cause de l'ébranlement général que provoqua dans l'Europe tout entière la Révolution française, qui effraya l'aristocratie et la ramena à Vienne, d'où résulta forcément la suppression totale ou du moins périodique des orchestres, les châteaux n'étant plus habités que pendant l'été, mais aussi à cause des difficultés d'exécution qu'exigent les œuvres des compositeurs de cette grande époque classique. C'était du concours d'artistes professionnels que l'on avait déjà besoin alors, et ceux-là devenaient de plus en plus indépendants, de plus en plus intéressés. A telles enseignes que finalement, d'après les témoignages les moins suspects, organiser un bon orchestre paraissait être une impossibilité à Prague même, et dans ceux qui y végétaient, les parties n'étaient jamais au complet!

Trois événements, survenus successivement au début du XIXe siècle, changèrent du tout au tout cette fâcheuse situation : en 1803, on fonda à Prague la « Société des Artistes musiciens »; en 1807, on fit cesser les représentations de l'opéra italien, installé depuis 1798 au « Théâtre de la noblesse », et en 1811, s'ouvrit le Conservatoire de musique! La première institution visait à l'amélioration sociale et matérielle du sort des musiciens. Sous le patronage du comte Jean Sporck, ceux-ci se réunirent en société sur le modèle de celle qui fonctionnait déjà à Vienne, pour venir en aide aux artistes invalides où à leurs veuves et orphelins. A cet effet, on organisa des concerts au profit de l'œuvre, et afin que l'art y gagnât aussi, on y exécuta les oratorios de Haydn et de Haendel, qu'on n'avait pas encore entendus en Bohême. Outre de fructueuses recettes et la propagation de la bonne et grande musique, ces concerts, appelés « Académies », eurent un autre résultat favorable au relèvement du niveau artistique du monde musical de Prague. Ils ont démontré qu'il y avait nécessité urgente d'instituer une école de musique pouvant donner une éducation sérieuse à la jeunesse désireuse de suivre la carrière musicale. On lança dans le public, à cet effet, une circulaire signée par les plus grands noms de la Bohême, dans laquelle on signala le nombre restreint des musiciens de profession, et l'on invita les amateurs à fonder une institution où l'on enseignerait à très bon compte, sinon tout à fait gratuitement, les instruments servant dans les orchestres. Lancé le 25 avril 1808, cet appel, signé par un grand nombre d'aristocrates, trouva un chaleureux écho dans le pays, mais on n'ouvrit l' « école de musique » que le 1er mai 1811. Elle prit, l'année suivante, le nom plus sonore de « Conservatoire ». Son premier directeur, **Frédéric-Denis Weber**, né en 1766 à Welchau et mort en 1842, n'était pas une célébrité musicale, mais, en sa qualité de docteur en philosophie, il avait un esprit méthodique qui ne pouvait que profiter à l'organisation de l'institution nouvelle. Ses connaissances musicales pratiques et théoriques étaient d'ailleurs très étendues et très variées; elles lui permettaient non seulement la surveillance efficace des professeurs en fonction, mais aussi la composition de diverses méthodes destinées à leur faciliter l'enseignement. Celui du chant n'y fut introduit qu'en 1815, celui de l'orgue qu'à partir de 1890, car il exis-

sieur, qu'on nous fasse fondre ensemble tous deux, et nous ne parviendrons pas à égaler Haydn. »

tait à Prague, depuis 1830, une « école d'orgue » spéciale, fondée par la « Société de musique religieuse » datant de 1826. Après le décès de son premier directeur **Jean Witassek**, né en 1771 à Horin, et mort en 1839, cette école eut aussi le susnommé Frédéric Weber pour directeur. Mais la réunion des deux institutions ne dura que jusqu'à la mort de celui-ci; elle se renouvela cependant au temps du directorat de **Joseph Krejci** (Kreïtchî), — de 1865 à 1881, — pour se terminer par leur fusion complète à la date indiquée plus haut. Le conservatoire ainsi amplifié dut alors être transféré au « Rodolphinum », et cela d'autant plus que, peu de temps après, il fut complété par des classes de piano.

Parmi les directeurs du Conservatoire de Prague, il faut mentionner spécialement **Jean-Frédéric Kittl**, né en 1809 à Orlik et mort en 1868, à Polnisch-Lissa. Il succéda à Fr. Weber et resta 23 ans à la tête de l'institution, qui fut très prospère sous sa direction. Il devait sa réputation de compositeur à sa belle *Symphonie de Chasse*, et ses nombreuses occupations de directeur ne faisaient pas tarir sa veine créatrice.

Il a écrit trois opéras: le premier, intitulé *Bianca e Giuseppe, ou les Français devant Nice*, a été représenté avec succès en 1848; il est non seulement le mieux réussi, mais il se recommande particulièrement à l'attention des wagnériens, puisque son livret est une œuvre du fondateur de la « musique de l'avenir ». Outre ces trois partitions, Kittl composa des « lieder », des ouvertures et des symphonies, qui dénotent clairement ses préférences pour les tendances de son célèbre librettiste. De la longue liste des élèves sortis du Conservatoire de Prague, les suivants appartiennent à l'histoire de la musique : **Jean Kaliwoda**, né à Prague en 1800, mort en 1866, — violoniste-compositeur; **François Gläser**, compositeur dramatique né en 1800 et mort en 1862, comme chef d'orchestre à la cour de Copenhague; **Joseph Labitzky**, né en 1802, mort en 1881, — le rival des Strauss et des Lanner en sa qualité de compositeur de musique de danse; **Jean Abert**, né en 1832 à Kochowitz, l'un des compositeurs d'opéras allemands les plus connus, chef d'orchestre de la cour à Stuttgart de 1867 à 1888, auteur des symphonies en *ut mineur* et *Colombus*, des opéras *Anne de Lanskron* (1859), *le Roi Enzio* (1862), *Astorga* (1866), *Ekkehard* (1878), parmi lesquels le succès de l'avant-dernier fut très grand et assez durable en Allemagne. **Adalbert Krimaly**, directeur de la « Société musicale » de Czernowitz, auteur de l'opéra *le Prince maudit*. D'autre part, il faut retenir aussi les noms des violonistes suivants, qui ont fait leurs études au Conservatoire de Prague sous la direction de Fr. Pixis et de Maurice Mildner : **Joseph Slavik**, né à Prsibram en 1806, mort à Pesth (Hongrie) en 1833, que l'on a surnommé « le Paganini tchèque[1] »; **Raymond Dreyschock** (1820-1869), violon solo aux concerts du « Gewandhaus » à Leipzig; **Ferdinand Laub**, le célèbre professeur du Conservatoire de Moscou; **Jean Hrimaly**, successeur du précédent comme professeur et frère du compositeur de ce nom; **Charles Halir**, membre du fameux quatuor de Joachim, et **François Ondritchek**, né à Prague en 1857. Ces deux virtuoses sont souvent venus en France. **Ottokar Sevtchick**, né en 1852 à Horadowitz et professant au Conservatoire de 1892 à 1907, est le fondateur d'une nouvelle école de violonistes tchèques, que **Jean Kubelik**, né en 1880, rend célèbre dans l'univers tout entier. **Kotzian** et **Colbertson** sont aussi les élèves de cette école. Quant à la classe de violoncelle du Conservatoire de Prague, c'est **David Popper**, né en 1843 à Prague et actuellement professeur au Conservatoire de Budapest, qui l'illustre, non seulement par sa virtuosité incomparable, mais encore par ses compositions nombreuses et brillantes pour son instrument, notamment par son *Requiem* pour 3 violoncelles.

1. Chopin affirma qu'il n'avait jamais rien entendu de pareil : « Slavik jouait en staccatto quatre-vingt-seize notes avec le même coup d'archet. »

Mais le Conservatoire ne renfermait pas dans son sein toutes les capacités musicales de Prague. Leur représentant le plus autorisé fut **Venceslas Tomaschek**, né le 17 avril 1774 à Skutz et mort à Prague le 3 avril 1850. Après avoir fait ses humanités, il commençait ses études de droit, quand une représentation de *Don Juan* l'enthousiasma à tel point, qu'il se décida à se consacrer au culte de la musique. Se trouvant dans l'impossibilité de payer les leçons d'Antoine Kozeluch (voyez plus haut), il apprit l'harmonie sans professeur, et devint aussi de lui-même pianiste remarquable. Il débuta à la fin du XVIIIe siècle avec des variations, mais ce fut sa ballade *Léonore* qui le mit en évidence. Alors, il obtint en 1806 du comte Buquoi une place bien rémunérée qui lui permit de se vouer entièrement à la composition. Ses morceaux de piano intitulés *Eglogues, Dithyrambes* et *Rhapsodies* furent à un moment très goûtés, et Goethe le félicita plus d'une fois à propos de ses mélodies composées sur les vers du grand poète. Il en mit d'ailleurs aussi en musique plusieurs de Schiller, entre autres la dernière scène de la *Fiancée de Messine*. Si, malgré les accents pathétiques qui se rencontrent à foison dans ces compositions, il n'a pas su se familiariser avec le style dramatique, comme le prouve l'insuccès de son opéra *Séraphine*, — représenté en 1811, — dans le *Requiem* en *ut* mineur, il arrive à une expression on ne peut plus poignante de la douleur humaine en face de la mort. Sa *Messe du couronnement* mérite d'être citée. Il ne négligea pas du reste non plus le terrain de la musique de chambre et il vécut avec tant de dignité qu'on l'appela le « pape de la musique ». Ses élèves étaient nombreux; parmi ceux qui jouissaient d'une réputation européenne, il faut nommer en premier lieu le pianiste-compositeur **Alexandre Dreyschock**, né à Zaky en 1818 et mort à Venise en 1869, non seulement parce qu'il était le favori de son maître, mais aussi à cause de la virtuosité extraordinaire de sa main gauche. Il a été professeur de piano au Conservatoire de Saint-Pétersbourg depuis 1862. On connaissait davantage en France **Jules Schulhoff**, né à Prague en 1825 et mort en 1898, dont le jeu élégant et spirituel a laissé des souvenirs ineffaçables à tous ceux qui l'ont entendu. C'est encore à Tomaschek que Frédéric Kittl (voyez plus haut), le pianiste-compositeur **Joseph Dessauer**, né à Prague en 1798, mort près de Vienne, à Mödling, en 1876, le professeur de chant **François Han er**, né à Krasovitz en 1794 et mort à Freiburg en 1870), à qui Maurice Hauptmann adressait ses lettres célèbres, — ont dû leur éducation musicale si propice à la propagande de la bonne musique. **Edouard Hanslick**, né à Prague en 1825 et mort à Vienne en 1904, comme professeur de l'Université, tira aussi de l'enseignement de Tomaschek les arguments les plus irréfutables de sa dialectique. Son œuvre capitale : *Du Beau dans la musique*, parue en 1854 et traduite dans toutes les

langues, indique clairement la hauteur que la pensée esthétique du monde musical, fidèle aux traditions classiques, atteint en Bohême au moment où l'Allemagne commençait à être sérieusement troublée par le courant grossissant des théories nouvelles.

A peu près contemporains de Tomaschek étaient ses confrères en professorat **Simon Sachter**, né en 1788 à Friedberg et mort à Vienne en 1867, organiste de la cour, ainsi que **Joseph Proksch**, né en 1794, devenu aveugle à treize ans et mort en 1864, directeur d'une école de musique fondée par lui en 1830, où Mme **Szarvady** et **Charles Wehle**, virtuoses et professeurs de piano très estimés à Paris à la fin du dernier siècle, avaient reçu leur éducation musicale. **Alfred Grünfeld**, né à Prague en 1852, reçoit en France un très chaleureux accueil, chaque fois qu'il y vient pour donner des concerts.

Après avoir énuméré tous les avantages découlant de la fondation du Conservatoire de Prague, tant au point de vue du développement de l'enseignement musical qu'à celui des artistes qui en ont profité, il faut remonter à cent ans en arrière pour s'occuper du troisième événement qui a exercé une influence décisive sur l'évolution musicale de la Bohême. Cet événement, c'est la suppression de l'opéra italien en 1807, bien qu'il ait été installé neuf ans auparavant au « Théâtre de la Noblesse », — installation qui paraissait lui assurer un avenir long et brillant. Mais les malheureuses guerres avec Napoléon avaient tellement appauvri l'Autriche, que se payer le luxe d'une *stagione* italienne ne fut plus permis même à la capitale de la riche Bohême. On s'y contenta dorénavant d'un *opéra allemand*, ayant à son répertoire les opéras italiens, traduits en allemand.

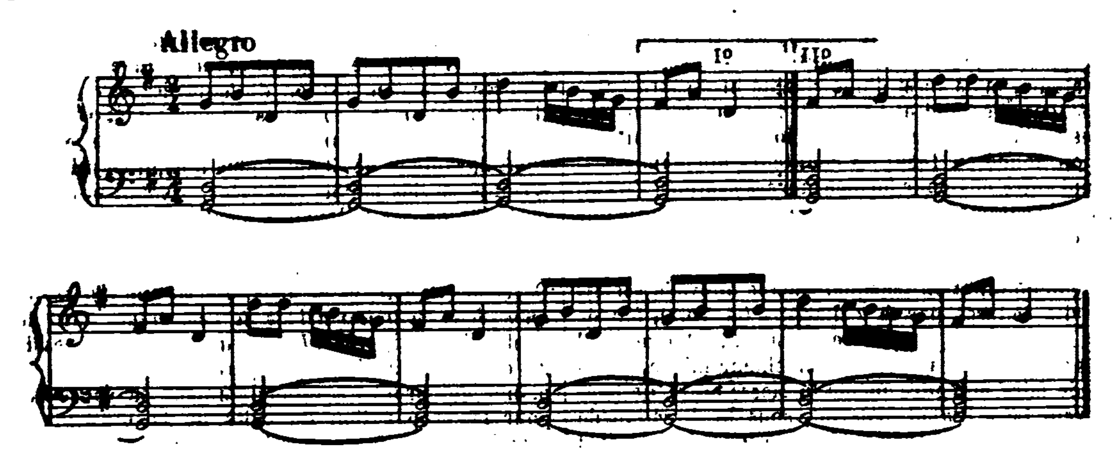
Il s'ouvrit le 3 mai 1807 avec la *Fanisca* de Cherubini. Malheureusement, les chanteurs allemands ne pouvaient pas faire oublier leurs confrères italiens; aussi, pour éviter des comparaisons plutôt fâcheuses, préféraient-ils faire entendre des opéras français ou allemands. Tendance qui devenait inquiétante, car le chef d'orchestre du théâtre, Venceslas Müller, le Morave, était lui-même un compositeur de musique légère et ne se faisait nullement scrupule de monter des opéras sans valeur musicale, dès que le livret flattait le goût grossier de la foule, comme c'était le cas dans les féeries (*Zauberposse*)[1]. La courte direction, de 1813 à 1816, du compositeur génial Karl Maria Von Weber mit fin à cette dépression du goût musical par la reprise des bonnes traditions. Et ce ne fut pas le seul résultat salutaire que produisit sa présence à Prague. Étant, avec Louis Spohr, très enthousiasmé par l'idée de créer un art musical allemand par excellence, art basé sur les éléments que contient l'âme du peuple en fait de poésie et de musique, il attira involontairement l'attention des musiciens tchèques sur les trésors que renferme à cet égard le *folk-lore* de leur race. Et cela, d'autant plus aisément qu'au point de vue littéraire, il existait déjà, dans les pays habités par les Tchèques, un mouvement très prononcé dans ce sens. Les linguistes Joseph Dobrovsky et Joseph Jungmann, les poètes Jean Kollar et François Tchelakovsky, les historiens Paul Safarik et François Palacky, travaillaient avec une ardeur infatigable à la glorification du génie tchèque, et leurs efforts étaient efficacement soutenus par les plus grandes familles du pays : les Kinsky, les Sternberg et les Kolowrat. Sous l'influence de ce courant patriotique, on pensa, avec le temps, à la poésie et aux airs populaires pour les préserver de l'oubli, pour les conserver aux générations futures. Ce fut l'idée généreuse qui anima **Jean de Rittersberg**, lorsqu'il publia, en 1825, le volume *Tcheske narodni pisné* (Airs nationaux tchèques). C'est un recueil de 300 poésies populaires avec leurs airs, à vrai dire, d'un choix qui n'est pas toujours irréprochable, et qui décèle plus de bonne volonté que de savoir musical. Le poète Tchelakovsky, mentionné ci-dessus, en publia un autre vers la même époque, et son anthologie, composée de 200 pièces de vers et d'airs populaires, est déjà en progrès sensible sur le recueil précédent. Grâce à ces *folkloristes* et au *Lexique de l'histoire des arts en Bohême et en Moravie* de **Jean Dlabatz** (né en 1758, mort en 1820), les Tchèques commencèrent à entrevoir la possibilité du relèvement de leur musique nationale. D'ailleurs, il y eut déjà de timides essais en ce sens-là dans la dernière année du XVIIIe siècle : **Jacques Ryba**, l'instituteur-compositeur de Rozmital, fit paraître alors un cahier de chansons tchèques. Mais sa tentative ne trouva d'imitateur que treize ans plus tard dans la personne d'un modeste professeur de piano à Vienne, nommé **Jean Dolezalek**, et elle n'exerça d'influence sur l'évolution de la musique tchèque qu'après que Tomaschek l'eut appuyée de toute l'autorité de son nom. Il publia d'abord six mélodies, ensuite plusieurs autres encore, sur des paroles tchèques, « afin de ne pas oublier sa langue maternelle » !

Ce réveil du nationalisme tchèque sur le terrain musical ne se révéla cependant dans toute son intensité que le jour où des amateurs se prêtèrent à la représentation en langue tchèque d'un opéra tout entier, de la *Famille suisse* de **Weigl** (le 28 déc. 1823). L'enthousiasme des assistants fut tel que, non seulement on se décida à la continuation de l'essai, — on monta en tchèque successivement : *Lodoïsca, le Freischutz, Joseph et ses frères, Don Juan*, — mais qu'on s'occupa immédiatement de la composition d'un opéra entièrement tchèque. Naturellement, ce furent deux jeunes gens, le poète **J.-K. Chmelensky** et l'étudiant en droit amateur **François Skraup**, né à Vesitz en 1801 et mort à Rotterdam en 1862, qui se mirent sans tarder à la réalisation de ce désir patriotique. Le fruit de leur collaboration fut l'opéra-comique *Dratenik* (le rétameur), dont la première représentation eut lieu le 2 février 1826. Le succès de cette œuvre nationale, à vrai dire saturée de réminiscences de Mozart, de Cherubini et de Méhul, ouvrit avantageusement la carrière artistique de Skraup, qui se voua dorénavant à la composition, et qui chanta d'ailleurs le rôle principal de la pièce. Il devint, un an plus tard, le second, et, onze ans plus tard, le premier chef d'orchestre du théâtre, auquel il resta attaché en cette qualité jusqu'en 1856. Les deux opéras tchèques que Skraup écrivit ensuite n'obtinrent pas le succès durable du *Dratenik;* il en fut de même pour les opéras tchèques de son frère cadet **Jean Skraup** (1811-1892), maître de chapelle de la cathédrale. Le mérite des compositions de François Skraup est, en somme, assez relatif; qu'ils soient écrits sur des livrets tchèques ou allemands, ses opéras n'ont pas beaucoup de valeur musicale. Sa belle mélodie : *Kve domov moui* (où est ma patrie?), tirée du vaudeville *Fidlovatzka* (fête populaire) de Tyl,

1. L'opéra intitulé *les Sœurs de Prague*, que Venceslas Müller avait fait représenter en 1794, contient une scène qui a dû donner l'idée de la sérénade de Beckmesser, suivie de conflit, dans *les Maîtres chanteurs de Nuremberg*.

jouit d'une popularité universelle chez les Tchèques, bien que son caractère ne soit pas franchement national.

Il n'est pas inutile de remarquer ici que, parmi les danses que le peuple tchèque cultivait antérieurement, il y en a plusieurs qui ont acquis droit de cité dans le monde entier. La *kalamaïka* et la *reidowa* étaient déjà très répandues au commencement du XIXe siècle, mais elles furent complètement éclipsées par la *polka*, cette invention d'une servante, que l'on dansait d'abord sur un air populaire et pour laquelle ce fut, d'après les uns, l'instituteur Neruda, et d'après les autres, l'instituteur de Kopidlno, nommé Hilmar, qui vers 1835 composa le premier la musique. Cette danse s'appela d'abord *madera* ou *nimra*, et, par sa rapide invasion dans les salles de bal des deux hémisphères, elle augmenta beaucoup l'enthousiasme que Prague et la Bohême commençaient à ressentir au sujet du relèvement de la musique tchèque. Sous ce rapport, l'influence de la Société Sainte-Cécile, fondée en 1840, et de l'Académie-Sophie, fondée peu de temps après, était assez considérable. Tout en s'occupant de l'exécution des œuvres chorales et orchestrales des grands maîtres, — celle de la neuvième symphonie de Beethoven eut lieu à Prague en 1842, — ces sociétés firent entendre aussi tout ce que les auteurs indigènes avaient composé sur des paroles tchèques, soit pour des chœurs mixtes, soit pour des orphéons. Encouragé par cet intérêt croissant du public tchèque pour la musique nationale, Charles-Jaromir Erben publia, de 1842 à 1845, trois volumes de *Chansons populaires tchèques* (Pisně narodni v Tchechach), rendant le plus exactement possible toute l'originalité des textes et des mélodies. Le succès de ce recueil fut très grand et très légitime; on le réédita dix ans après, et le P. Martinovsky, de l'ordre des Prémontrés, en transcrivit 500 pièces pour le piano. Erben compléta son œuvre, en 1864, par un nouveau volume, intitulé *Prostonarodni ceske pisně a rikadla* (Chansons et dictons populaires tchèques). Le nombre des textes fut quadruplé, et celui des airs monta, dès lors, à 811, par suite des recherches ultérieures des imitateurs d'Erben; aussi, sentit-on le besoin d'une édition définitive de ce trésor du *folk-lore* tchèque, qui parut à Prague en 1886. En l'étudiant, on s'aperçoit de suite que les airs populaires de la Bohême sont la plupart du temps majeurs, tandis que dans ceux de la Moravie c'est le mineur qui prédomine, — comme on peut s'en convaincre dans les recueils qu'en ont publiés François Sušil de 1853 à 1859, et F. Bartos de 1886 à 1889. En tout cas, qu'ils soient en majeur ou en mineur, les airs populaires tchèques se meuvent généralement entre la tonique et la dominante, car ils sont accompagnés ordinairement par la double pédale de la tonique et de la dominante que produit la cornemuse. Voici, par exemple, l'air sur lequel on danse en Bohême la *kozak* :



Plus expressif et plus susceptible d'être bien harmonisé est l'air populaire morave suivant :



Ayant constaté ainsi dans ce qui précède, et le niveau très élevé du savoir des musiciens de la Bohême, et la fécondité d'invention de sa population slave en fait de musique, on aurait pu croire que ces deux éléments, absolument indispensables à la création d'une école musicale nationale, ne faisant pas défaut au génie tchèque, ce génie eût entrepris d'en fonder une dès qu'il se fût rendu compte de leur possession, conformément aux tendances patriotiques dont il a fait preuve dans toutes les branches de l'activité humaine. Si cette heureuse évolution ne s'est pas produite de suite, il faut en rendre responsable l'intimité étroite qui a lié inconsciemment la pensée tchèque à la pensée allemande du milieu du XIXe siècle, en raison des intérêts politiques, intellectuels et matériels communs aux deux nations. Les vagues du mouvement musical novateur qui se dessinait à ce moment dans le Leipzig de Schumann et dans le Weimar de Franz Liszt, atteignirent bientôt aussi les musiciens de Prague. Les six concerts donnés en 1846 par Hector Berlioz ont secoué la torpeur que l'admiration quelque peu routinière des classiques

menaçait d'y répandre. **Guillaume Ambros**, le « Davidsbündler Flamin », né le 17 novembre 1816 à Mauth, et mort à Vienne le 28 juillet 1876, se fit, dès ce moment, le défenseur éloquent du réformateur français, à qui Liszt prêta le concours inestimable de son prestigieux talent. Allié à Kittl (voyez plus haut), le jeune critique tchèque rompit maintes lances pour les deux champions du romantisme musical, et prépara avec éclat sa carrière de musicologue. Son *Histoire de la musique*, quoique inachevée, lui fait le plus grand honneur, à cause des aperçus aussi pénétrants qu'originaux qu'elle contient relativement aux maîtres néerlandais et à Palestrina. Son volume, intitulé *les Limites de la musique et de la poésie*, paru en 1856, plaide évidemment contre l'ancien opéra la cause du drame lyrique. Ambros appartenait d'ailleurs à l'administration de la justice; comme employé, il obtint en 1872 un avancement qui le conduisit à Vienne, où il fut un des professeurs du défunt héritier du trône en Autriche-Hongrie, l'archiduc Rodolphe. A côté de lui, il faut mentionner le littérateur-compositeur **Joseph Zvonar** (1824-1865), dont les travaux secondaient considérablement les efforts de l'éloquent apôtre wagnérien.

Si les théories de la « musique de l'avenir » étaient déjà de nature à mettre en fermentation le monde musical de la Bohême, l'autonomie politique que François-Joseph accorda au pays dans son édit du 20 octobre 1860 le poussa, comme le pays tout entier, à une activité tout à fait fébrile. Car il ne s'y agissait plus seulement d'une lutte entre classiques et novateurs, mais aussi d'une rivalité incessante entre l'élément allemand et l'élément tchèque. Elle se manifesta, d'abord, par la séparation en deux d'un orphéon, fondé en 1859; les chanteurs allemands restèrent entre eux pour former une association (*Verein*) ayant le caractère franchement allemand; tandis que les chanteurs tchèques se réunirent en « Beseda », démontrant déjà leurs tendances nationalistes par cette dénomination tchèque. Mais la nouvelle société fut vite éclipsée par le « Hlaohl » (la Voix), fondée par le chanteur d'opéra Jean Lukes, et que Kittl agrandit en la transformant en chœur mixte, capable de faire entendre même la Messe en *ré* de Beethoven. Le « Hlahol » devint, sous la direction de **Charles Bendl** (de 1865 à 1877), le type des sociétés semblables de la Bohême, en permettant aux talents tels que celui de **Paul Krisovsky**, de l'ordre des Augustins, mort en 1885, de se produire et de travailler au relèvement de l'art national sur le terrain de la musique chorale.

L'inauguration d'un théâtre tchèque provisoire — improvisé dans l'attente de la construction d'un établissement permanent — fournit une étape considérable au développement de la littérature et de la musique dramatiques nationales (le 18 oct. 1862). Ce fut l'opéra *les Templiers en Moravie* de **Charles Schebor**, né en 1843 à Brandeis et mort en 1903, qui y ouvrit la série des œuvres originales tchèques (le 19 nov. 1865). Son succès fut naturellement très brillant, mais les connaisseurs constataient avec regret que le jeune compositeur, élève du Conservatoire de Prague, s'y était laissé trop influencer par les Meyerbeer et les Verdi, ses modèles. Malheureusement, Schebor n'était pas assez doué pour se faire un style propre; ses opéras *Drachomiru* (1867), *la Fiancée du Hussite* et *Blanka*, ne sont pas meilleurs sous ce rapport; on peut en dire autant de son opéra-comique *les Noces manquées*, dans lequel il semble vouloir imiter **Frédéric Smetana**.

Avec ce compositeur, né le 2 mars 1824 à Leitomischl, mort le 12 mai 1884 à Prague, commence l'époque glorieuse de la musique tchèque. Pour pouvoir y figurer avec tant d'éclat, Smetana a eu beaucoup à lutter. Bien qu'il eût été un enfant prodige qui, à cinq ans, faisait très proprement sa partie de premier violon dans un quatuor, et qui donnait un concert à six ans comme pianiste, il ne put se consacrer à l'étude exclusive de la musique qu'après avoir terminé ses humanités, selon le désir de son père, un brave brasseur. Pour pouvoir aller à Prague à dix-neuf ans, en vue de son perfectionnement musical, il ne reçut qu'un viatique de cinquante francs. Pendant les premiers mois de son séjour, il vécut donc très misérablement, mais sa bonne conduite et ses manières irréprochables lui valurent l'affection de son entourage. On le recommanda au comte Léopold Thun, chez qui il obtint la place de professeur de musique. Alors, il prit des leçons de composition de Proksch et il fit paraître bientôt une sonate qui synthétisait tout son savoir. Mais ces succès relatifs ne firent qu'exalter ses aspirations; ébloui par les côtés brillants du romantisme d'un Berlioz et d'un Liszt, il ne rêva plus qu'à devenir leur apôtre. Aussi, dès l'arrivée à Weimar du « roi des pianistes », s'y rendit-il pour s'approprier les secrets de son jeu inimitable et sa manière si prestigieuse d'écrire pour le piano. Et, bien que son apprentissage n'ait pas pu être de longue durée, car il comptait ouvrir lui-même des cours de piano à Prague, il lui a suffi pour l'initier à la composition de fantaisies et de variations sur des airs populaires tchèques. C'était imiter Liszt; or, son exécution délicate et élégante le rapprochait davantage de Chopin; plus tard, il se mit donc à composer des polkas idéalisées, prenant pour modèles les danses polonaises idéalisées de cet incomparable maître. Mais ce n'étaient en quelque sorte que des essais : en 1849, Smetana fait exécuter une *Ouverture de fête*, et en 1854, il écrit une *Symphonie triomphale pour le mariage de l'empereur*, dans laquelle il fait figurer l'*Hymne autrichien* de Haydn. Au cours de l'année 1855, il paraît de lui un trio pour piano, qui prouve surabondamment sa sollicitude pour la propagation du culte de la musique de chambre. Il en faisait aussi à l'occasion pour l'empereur Ferdinand, qui vivait à Prague, depuis son abdication (le 2 déc. 1848).

Grâce à la réputation que lui ont value ses compositions et son activité, Smetana obtint une place de chef d'orchestre en Suède, à Gotenbourg, où il résida de 1856 à 1861. Pendant ces cinq ans, il composa les poèmes symphoniques : *Richard III, le Camp de Wallenstein* et *Hakon Jarl*. Ce sont des ouvrages qui décèlent son attachement à l'école néo-allemande. Il semble vouloir s'en affranchir quand, à la suite de la transformation politique de son pays signalée plus haut, il y retourne en 1861. D'abord, stimulé par les succès du père Krizovsky, il écrit pour le « Hlahol », dont il est devenu le chef, un chœur intitulé *les Trois Cavaliers* (Tri iedztchi), qu'il fait suivre de plusieurs autres. En s'attaquant ainsi à la composition vocale, Smetana pensait d'autant plus facilement aborder la scène, qu'à ce moment-là on s'occupait de la construction du théâtre tchèque provisoire qui devait être inauguré par un opéra national. Il entreprit donc la composition de son *Braniboři v Tchechach* (les Brandebourgeois en Bohême), qu'il

termina dans le courant de l'année 1863. Mais cet empressement ne lui servit à rien cependant, comme on pouvait s'y attendre, vu les tendances wagnériennes de son opéra, bien que Smetana n'y ait point oublié l'élément national, surtout dans les chœurs et les danses. Cette œuvre ne parut devant le public que le 5 janvier 1866, et elle fut accueillie avec un enthousiasme indescriptible, parce qu'on y découvrit, non seulement les qualités qui constituent un compositeur d'opéras, mais aussi les germes d'une musique dramatique nationale. Impressions favorables qui furent singulièrement renforcées par le succès du second opéra de Smetana, qu'il fit représenter quelques mois après les *Branibori,* ayant pu l'achever pendant la longue attente de la représentation de celui-ci.

Prodananevesta (la Fiancée vendue) ne serait qu'une œuvre manquée, si l'on en croyait Hostinsky, en ce sens que le compositeur ne voulut faire sur le livret modeste de Sabina qu'une opérette légère, tandis qu'en réalité il composa un opéra-comique d'une incomparable fraîcheur, dans lequel les riches trouvailles sont toujours empreintes du caractère national le plus pur. Dans le principe, la *Fiancée vendue* avait plusieurs scènes où l'on ne chantait pas; mais Smetana les remplaça plus tard par des récitatifs. C'est ainsi transformée en opéra qu'elle est devenue l'œuvre préférée du peuple tchèque, et qu'elle a fait beaucoup de tort à son auteur par son succès même. Car on aurait désiré que ses opéras suivants fussent composés dans le même esprit; or Smetana s'était fait la conviction qu'il n'y avait plus de salut pour les compositeurs en dehors du système wagnérien. Son *Dalibor* (1868) et son *Libussa* (1881) sont autant d'étapes dans la voie de l'adaptation de la musique tchèque au drame lyrique. Il n'y emploie pas seulement les « leit-motiv », mais, dépassant le *Lohengrin,* il se met à la remorque de la *Tétralogie.*

Dans le prélude de *Libussa,* représenté devant l'archiduc Rodolphe, on doit signaler cependant un canon pour les cuivres qui démontre combien Smetana possédait les secrets du style sévère. Entre ces deux opéras dramatiques, il en a écrit encore trois plus ou moins dans le genre de la *Fiancée vendue :* en 1874, *les Deux Veuves* (Dve Vdovi); en 1876, *le Baiser* (Hubitzka), et, en 1878, *le Secret* (Taiemstvi). Le premier rappelle l'opéra-comique français, avec ses dialogues, transformés par la suite en récitatifs, tandis que les deux autres sont déjà sensiblement influencés par le style des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg,* surtout le *Secret,* avec son premier acte largement développé. Chose curieuse! lorsqu'il écrivit la partition si agréable du *Baiser,* — elle partage la popularité de celle de la *Fiancée vendue,* — Smetana était déjà sourd! — Quant à l'opéra-féerie *le Mur du Diable* (Tchertova stěna), représenté en 1882, il clôt la série des œuvres dramatiques du maître et ne le cède en rien aux précédentes sous le rapport de la valeur intrinsèque.

Mais la composition de ces sept opéras ne fit pas abandonner complètement à leur auteur le culte de la musique instrumentale. Outre la *Marche solennelle,* écrite pour les fêtes qui eurent lieu à Prague en l'honneur de Shakespeare, et outre la fantaisie orchestrale intitulée *le Carnaval de Prague,* Smetana commença, en 1874, son poème symphonique en six parties, auquel il donna le nom quelque peu ambitieux de *Mon Pays* (Ma Vlast), mais que sa vaste conception semble cependant justifier. En tout cas, on peut considérer cette composition comme la synthèse du grand talent de l'auteur, tant elle est habilement construite, chaudement colorée, ingénieusement développée et magistralement terminée. L'introduction, intitulée *Vischehrad,* dit Hostinsky, est en quelque sorte le salut du voyageur, adressé par son imagination à l'antique demeure des souverains nationaux; ensuite, vient la *Moldau* (Ultava), avec ses fraîches harmonies, pour rendre musicalement l'effet produit par le cours gracieusement mélancolique de cette rivière; la « Charka » (nom d'une amazone ayant figuré dans la légende de la guerre des jeunes filles) y remplace le scherzo avec sa fougue passionnée; le morceau que Smetana appelle *des Forêts et des Prés de la Bohême* (Z tcheskych luhu a halu) se distingue au contraire par son caractère romantique, tandis que le *Tabor* est la peinture saisissante des champs de bataille des Hussites. Dans le finale, c'est l'exaltation du patriotisme qui éclate en faisant allusion aux habitants surnaturels de la montagne « Blanik », d'où le titre du morceau, c'est-à-dire de ces chevaliers de Saint-Venceslas qui y attendent anxieusement le moment suprême où, sous la conduite du saint national, ils sortiront de leur retraite séculaire pour fondre sur l'ennemi de leur pays, pour l'en chasser, pour faire enfin triompher la cause tchèque! De là, la reprise du thème de *Vischehrad* dans les joyeux fracas de son orchestre, exultant à la fin de ce poème symphonique.

Tout autre est le canevas de son quatuor pour instruments à cordes, auquel il a donné le titre *Pages de ma vie.* Il y raconte toutes les péripéties heureuses et malheureuses de son existence, y compris sa surdité, ensuite de laquelle il dut abandonner en 1874 la place de chef d'orchestre à l'opéra tchèque qu'il avait acceptée en 1866. Les souffrances morales provoquées par cette infirmité attaquèrent tellement tout le système nerveux de Smetana qu'insensiblement il perdit la raison. Ce fut un nouveau quatuor pour instruments à cordes qui décela, en 1883, la démence de son auteur. On fut obligé de le conduire dans une maison d'aliénés, où, pour son bonheur, il termina sa vie au bout de quelques mois, exactement le 12 mai 1884. Si, malgré son immense talent, frisant le génie, Smetana n'a pas su créer un style propre, pouvant servir de point de départ à toute une école musicale nouvelle, l'école tchèque, il ne faut s'en prendre qu'à son impressionnabilité, qui en fit non seulement un disciple, parfois trop docile, de Liszt et de Wagner, mais qui le laissa même subir l'influence d'éléments étrangers à la musique nationale. D'après le Dr. V. Lederer, son panégyriste, « il a certainement transporté dans le Nord quelques éléments slaves, mais les éléments scandinaves qu'il en a rapportés dans la musique slave sont plus nombreux encore. C'est surtout l'impression du sublime qui rappelle le Nord d'une manière évidente dans les œuvres de Smetana (dans *Libussa, Vischehrad,* par exemple). »

L'impression profonde que l'auteur de la *Fiancée vendue* a exercée sur le public de Prague, en lui révélant en quelque sorte la poésie des coutumes populaires et les types caractéristiques du pays, comme les auteurs des *nepszinmü* hongrois avaient révélé ceux de la Hongrie au public de Pesth, devait forcément exciter à l'imitation les compositeurs tchèques de l'époque. Ce fut, en 1867, **Guillaume Blodek,** le flûtiste, qui affronta d'abord la scène avec son opéra-comique en un acte : *Dans le Puits* (V Studni). Il

fut suivi par **Charles Bendl** (voyez plus haut), né à Prague en 1838 et mort en 1897, — dont la *Leila*, représentée en 1868, est un amalgame du style doucereux de Mendelssohn et de l'instrumentation à effet « meyerbeerienne ». Après cet opéra, très bien accueilli, Bendl en produisit six autres encore; ils furent représentés tous dans l'ordre suivant : *Bretislav, le Vieux Prétendant*, opéra-comique; *la Princesse indienne*, opéra-bouffe; en 1881, *les Monténégrins;* en 1883, l'opéra-comique *Karel Sclikreta;* en 1892, l'opéra dramatique *l'Enfant du Taborite*. S'ils n'obtinrent pas tous la faveur du public, ils ne témoignent pas moins du talent réel de ce compositeur, très apprécié comme chef d'orchestre à Bruxelles, à Amsterdam et à Prague. **Joseph-Richard Rozkoschny**, né à Prague en 1843, débuta avec un opéra-comique en un acte presque en même temps que le précédent. Dans son opéra-comique *la Cantate de saint Jean*, représenté en 1872, il semble s'inspirer des procédés de Gounod. Sans vouloir attribuer le succès de cette œuvre à ces réminiscences, il faut avouer que les deux opéras suivants plus personnels de Rozkoschny ne plurent pas autant, et qu'il ne retrouva son premier succès qu'avec sa *Cendrillon* (Popelka), montée en 1884.

A vrai dire, ce succès ne pouvait être que relatif, car le monde musical de la Bohême ne s'occupait plus que d'**Antoine Dvorak** (prononcez Dvorchak) et de **Zdenko Fibich**, qui avaient débuté dans le courant de l'année 1874, et dont la gloire naissante devait forcément rejeter dans l'ombre toutes les individualités de second plan. Le premier naquit le 2 septembre 1841, à Muhlhausen, où son père cumulait les métiers d'aubergiste et de boucher. Dans la pensée paternelle, cette situation commercialement avantageuse ne pouvait revenir qu'à son fils; pour faire son apprentissage il fut donc envoyé à Zlonitz et à Kamnitz; mais Dvorak ne voulut s'occuper que de musique, et comme ses aptitudes devenaient de plus en plus évidentes à cet égard, il obtint à la fin le consentement de son père et put se rendre à Prague, où on l'admit en qualité d'élève à l'école d'orgue. En sortant de cette école en 1860, il se vit forcé d'accepter une place d'alto d'abord dans un modeste orchestre, ensuite dans celui du théâtre tchèque, dont il fit partie pendant quatorze ans, — de 1862 à 1876. Il y eut l'occasion de connaître de près et les chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire et les nouveautés. Au début, il éprouva une sorte de satiété de cette suralimentation musicale; ses quatuors, ses symphonies, jamais exécutés, son opéra allemand *Alfred*, non représenté, qu'il composa alors, en témoignent d'une façon péremptoire. Ce ne fut qu'en 1873 qu'il trouva sa voie, en écrivant un « Hymne » pour le « Hlahol », qui le mit sur son programme et qui provoqua, avec cette œuvre, l'enthousiasme frénétique de l'auditoire. Et le public et la critique tombèrent d'accord pour lui prédire un avenir glorieux! Dvorak leur donna raison de suite avec son *Stabat Mater* aux accents si douloureux. Alors, il obtient une bourse du gouvernement, et il peut se consacrer entièrement à la composition. C'est dans ces conditions qu'il écrit son premier opéra : *le Roi et le Charbonnier*. Il est à noter que, dans la partition, il accumula tellement de difficultés pour les chanteurs qu'il leur était impossible de les vaincre. S'en rendant compte pendant les répétitions, Dvorak reprend son œuvre et il la refait presque entièrement, reconnaissant son erreur sans fausse honte. Ainsi revu et retravaillé, l'opéra eut beaucoup de succès. L'auteur y fait encore des concessions au wagnérisme, en se laissant guider par Smetana. Mais ses œuvres dramatiques suivantes : *l'Entêté*, opéra-comique en un acte, écrit en 1875, représenté seulement en 1881; *Vanda*, datant du printemps de 1876, et l'opéra-comique *le Paysan est rusé*, monté dans les premiers jours de l'année 1878, ramènent leur auteur graduellement à la forme de l'ancien « grand opéra », de façon que son *Dimitri*, représenté en 1882, en est un dans le vrai sens du mot, comme *le Jacobin*, représenté en 1889, est un opéra-comique aussi dans le genre ancien. Entre temps, il y eut des événements qui exercèrent plus d'influence sur l'avenir de Dvorak que ces succès dramatiques plutôt locaux. En 1878, il demande au gouvernement une nouvelle subvention, et, pour appuyer sa requête, il y joint ses *Duos moraves*. Ils tombent par bonheur dans les mains de Johannes Brahms et du docteur Edouard Hanslick, qui en sont frappés et deviennent immédiatement ses protecteurs. Or, justement, c'est à ce moment que l'éditeur berlinois Simrock veut donner des pendants aux *Danses hongroises* de Brahms. Son choix tombe sur Dvorak, et il le charge du travail. Avec beaucoup de bon sens, le compositeur ne se contenta pas de l'arrangement des airs et des danses populaires tchèques, comme Smetana s'était contenté de le faire, mais il fit rentrer dans son recueil *Danses slaves* tout ce que l'ensemble de la race slave avait produit dans ce genre. Ce n'était pas seulement élargir le champ de ses explorations, c'était encore s'assurer la reconnaissance de tous les peuples slaves.

Cependant, sa musique ne fut nulle part mieux goûtée qu'en Angleterre, où son *Stabat Mater*, exécuté en 1883, avait fait connaître son nom. Aussi, pour s'acquitter envers ses admirateurs anglais de l'accueil chaleureux qu'ils avaient fait à cette œuvre, écrivit-il ensuite à leur intention l'oratorio *Sainte Ludmille*, un *Requiem* et la *Fiancée du spectre*. Alors, l'Université de Cambridge lui accorda le titre de docteur en musique, comme l'Université de Prague l'avait fait docteur en philosophie, comme il avait été déjà nommé membre de l'Académie des Sciences tchèque. Il obtint, en outre, de l'empereur François-Joseph, la croix de l'ordre de la Couronne de fer, et il entra dans le corps enseignant du Conservatoire de Prague en qualité de professeur de haute composition!

Arrivé à cette phase glorieuse de sa vie, Dvorak prit une détermination qui déconcerta beaucoup ses admirateurs et qui ne lui fut pas très profitable au point de vue de sa carrière de compositeur. Ayant fait une tournée artistique en Angleterre et aux Etats-Unis, il se laissa séduire par les offres pécuniairement très brillantes qu'on lui fit à New-York, pour le décider à y devenir le Directeur du Conservatoire national. Il n'occupa cette place que pendant trois ans; mais c'était assez pour le troubler, justement à l'âge de cinquante ans, où l'artiste est en pleine possession de ses facultés. Il est vrai qu'en rentrant en Bohême, pour y diriger le Conservatoire de Prague, Dvorak est plus fêté que jamais; François-Joseph lui donne la médaille du mérite artistique et littéraire et, qui plus est, le nomme membre à vie de la Chambre autrichienne des seigneurs. Mais ces distinctions ne compensent pas les ravages de la secousse morale que le compositeur avait éprouvée par son déplacement dans un milieu peu propice à la production artistique. Les œuvres qu'il composa ensuite jusqu'à sa mort, survenue le 1er mai 1904,

sont cependant nombreuses : le psaume 149; les ouvertures *Carnaval, Othello, Dans la Nature, Ma Patrie* et *Hussitzka* (la Fiancée hussite); la symphonie *Du nouveau monde*; les poèmes symphoniques *le Porteur d'eau, la Fée du jour, le Rouet d'or*; les opéras-comiques *le Diable, la Russalka,* et l'opéra *Armide.* Mais il faut avouer que toutes ces œuvres ne font nullement oublier les compositions plus intimes et plus personnelles de Dvorak, telles que ses mélodies, ses sonates, ses suites, ses trios, quatuors, quintetti, sextuors, ses compositions pour le piano, notamment le cycle *Des forêts de la Bohême,* et ses *Légendes,* ses concertos pour violon et violoncelle, ses *Nocturnes* pour orchestre. Il composa encore quatre symphonies dans lesquelles il introduisit, à la place des andante et des scherzi conventionnels, la *Doumka* petite-russienne et le *Furiant,* cette danse nationale aux allures si sauvages.

La longue liste des œuvres de Dvorak justifie amplement la vénération avec laquelle son souvenir est cultivé au sein du peuple tchèque, à côté de celui de Smetana. Si celui-ci souleva d'abord plus d'enthousiasme, ses tendances novatrices ne correspondirent jamais autant aux penchants classiques inconscients de l'âme tchèque, que les compositions de Dvorak, qui conservait respectueusement les anciennes formes, et qui ne cherchait des innovations que sous le rapport de leur contenu. Il lui importait avant tout d'ouvrir la source inépuisable du *folk-lore* tchèque et de la diriger vers les cadres classiques, pour y introduire un nouvel élément et pour ennoblir, par ce procédé, les effusions musicales naïves, mais sincères, du peuple tchèque. Souvent, il le fit avec une certaine rudesse, car il était rude lui-même à l'occasion; mais sa bonté innée reprenait vite le dessus, en adoucissant finalement ce qui pouvait être rugueux dans ses pensées, écloses loin de tout raffinement artistique ou mondain. « La grande force de Dvorak — dit le baron Prochazka — réside, en dehors de la puissance de son imagination, dans l'originalité et la vigueur de ses rythmes. »

Zdenko Fibich, né à Scheborschitz le 21 décembre 1850 et mort en 1900, forme avec les deux compositeurs précédents la trinité qui brille avec un éclat si intense au firmament musical tchèque dans la seconde moitié du XIXe siècle. S'il ne peut pas être appelé un enfant prodige proprement dit, sa précocité musicale n'est pas contestable, puisque, à quatorze ans, il compose déjà un fragment de symphonie dont il dirige ensuite l'exécution à Chrudim.

Dès lors, on s'occupe avec le plus grand soin du développement de son talent : il étudie, de 1865 à 1867, au Conservatoire de Leipzick, le piano, l'harmonie et le contrepoint dans les classes d'Ignace Moschelès, de F. Richter et de S. Jadassohn, ainsi qu'à Mannheim, avec Vincent Lachner, la composition, et, pour former son goût, il vient à Paris. Ayant terminé en 1870 ses années d'apprentissage, il retourne à Prague pour y faire fructifier son savoir au profit du développement de la musique tchèque. Comme on l'a vu plus haut, à ce moment, c'était Smetana, l'apôtre du wagnérisme, qui y triomphait sans partage. Fibich se rangea donc tout d'abord sous son drapeau, bien qu'il eût été jusque-là un admirateur enthousiaste de Schumann, et que ses premières œuvres, notamment sa ballade pour chœur et orchestre, *l'Ouragan,* eussent manifestement révélé l'influence exercée par l'auteur des *Kreisleriana* sur le jeune compositeur. Ce fut avec son poème symphonique *Othello,* datant de 1873, que Fibich confirma son adhésion aux doctrines de l'école néo-allemande, sur le terrain de la musique instrumentale. Sur celui de la musique dramatique, il n'hésita pas à se montrer wagnérien dès son premier opéra, *Bukovin,* représenté en 1874, précédant de quelques mois le premier opéra de Dvorak. Dans cette même année, il donna aussi son premier mélodrame, *la Veillée de Noël* (Stedry den), poussant les théories wagnériennes jusqu'à l'absurde, et suivant les brisées de Georges Benda (voyez plus haut) à un siècle de distance. Des mélodrames encore, *l'Eternité* et *le Lutin des eaux,* dans lesquels Fibich évoque, avec un bonheur que personne n'a eu avant lui, les accents pénétrants des ballades populaires, réunies dans le recueil d'Erben mentionné plus haut. Le sujet de la première et de la troisième en est tiré d'ailleurs. Dans son quatuor pour instruments à cordes en *la* majeur, il introduit, d'autre part, la *polka* tchèque en guise de *trio* dans le *scherzo.* Quant à son quatuor avec piano en *mi* mineur, il constitue son morceau le plus réussi de cette époque, tant à cause de la saine vitalité dont il déborde, qu'à cause des idées musicales qui y abondent.

Et l'activité aussi variée qu'intense du jeune Fibich, âgé de vingt-cinq ans, ne se démentit pas un instant dans l'autre moitié de sa vie. Pour ressembler davantage à Smetana, il devint même chef d'orchestre pendant quelque temps au théâtre national tchèque, et il professa la musique au plus grand profit de la jeune génération.

Ses principes, concernant l'enseignement du piano, sont scrupuleusement consignés dans la grande méthode qu'il a publiée avec son ami Jean Malat, vers 1890.

Mais c'est avant tout la composition qui absorbe l'âme quelque peu ambitieuse de Fibich. Il termine en 1876 son opéra *Blanik.* Après la représentation, qui n'a lieu qu'à la fin de 1881, il commence incontinent, d'après le drame de Schiller, *la Fiancée de Messine.* Ces opéras sont autant de drames lyriques, dans le sens le plus wagnérien du mot, comme plus tard *Heddy, Charka* et *la Chute d'Arcona* le sont aussi. Il s'assura ainsi les louanges des adeptes du « dieu de Bayreuth »; mais il paraît que ceux-ci ne sont pas en majorité en Bohême, car aucune de ces œuvres n'a pu obtenir un succès durable. Il faut cependant reconnaître que Fibich s'occupe très consciencieusement de la prosodie tchèque, y adaptant autant que possible la déclamation rythmée. Pour rester fidèle aux essais qu'il avait faits tout jeune avec la musique mélodramatique, il tenta, en 1888, de mélodramatiser la trilogie *Hippodamie* de Jaroslav Vrchlitzky. Grâce aux beautés littéraires de cet ouvrage grandiose, comprenant les trois drames : *la Demande en mariage de Pénélope, le Châtiment de Tantale* et *la Mort d'Hippodamie,* la tentative de Fibich obtint d'abord un certain succès, même à Vienne et à Anvers. Mais l'application de la déclamation, accompagnée de musique, pendant toute une soirée, est tellement fatigante pour l'auditeur, que le talent incontestable du compositeur ne suffisait pas à rendre viable cette innovation. En fait de poèmes symphoniques, il faut encore citer de lui les suivants : *Zaboï et Slavoï, Toman et la Nymphe, Au Printemps, le Soir* et les *Vigiliae,* deux morceaux de piano transcrits pour l'orchestre. Outre ces compositions dans le style moderne, Fibich écrivit trois symphonies et des ouvertures : *le Juif de Prague,* une pour

la comédie de Vrchlitzky, intitulée : *Une Nuit au Karlstein,* une à l'occasion de la fête de Commenius, *la Tempête, Oldrich et Bojéna.* Sa suite pour orchestre, *En plein air,* des morceaux pour le piano et des mélodies pour une ou plusieurs voix, terminent la liste de ses œuvres, auxquelles il aurait pu en ajouter beaucoup d'autres encore si la mort ne fût venue brusquement le surprendre à l'âge de cinquante ans! « Quoique n'ayant ni l'originalité ni l'imagination d'un Smetana ou d'un Dvorak, — dit le baron Prochazka, — Fibich les égale par la puissance de son expression. Et son habileté dans le maniement des formes était aussi grande que dans la manière de se faire comprendre par ses élèves! »

Certes, la disparition successive et en partie prématurée de ces trois maîtres incontestés était très préjudiciable à l'école tchèque en formation; mais déjà une génération nouvelle continuait avec succès l'œuvre si brillamment commencée. A la tête de ce mouvement toujours ascendant, se trouve le directeur actuel du Conservatoire de Prague, **Henri de Kaan-Albest**, né en 1852 à Tarnopol. Successeur immédiat du théoricien Charles Knittl, mort en 1907, il rappelle plutôt dans ses fonctions la direction antérieure de Dvorak, car, quoique très apprécié sur le terrain de la pédagogie concernant le piano, il se distingue surtout par son activité de compositeur. Malgré son amitié pour Dvorak, qu'il accompagna à Londres en 1884, M. de Kaan a une personnalité artistique très différente de celle du représentant tchèque du classicisme. Au lieu de ne s'occuper que de ce qui se passe en Allemagne en fait de musique, M. de Kaan suit aussi avec attention les évolutions de l'école française et de l'école italienne. De là, le style délicat de son ballet *Baïaïa;* — le premier qu'un compositeur tchèque ait écrit (1897), — dont la grâce piquante rappelle la manière de Delibes; de là, sa prédilection pour la pantomime à l'italienne, dont il s'efforce de tenir la musicalité à un niveau très élevé dans son *Olim,* monté en 1904. Quant à son opéra *Germinal,* représenté en 1908, c'est une tentative pour introduire le « vérisme » dans le domaine de la musique tchèque. Son poème symphonique *Sakountala,* son concerto pour piano et ses *Eglogues printanières* se recommandent aussi par l'élégance toute latine de leur facture.

Autour de ces individualités marquantes, qui dominent l'histoire moderne de la musique de la Bohême, il y a toute une phalange de musiciens distingués, soit dans le pays, soit en dehors de ses frontières, qui s'adonnent au culte, à la propagation ou à l'enseignement de la musique en général, et particulièrement de la musique nationale. En la passant en revue, pour se conformer aux habitudes locales, on est obligé de tenir compte de la division politico-ethnographique qui partage aujourd'hui les habitants de la Bohême en Tchèques et en Allemands. Dans les rangs des premiers, se trouvent l'éminent compositeur et littérateur **Chvala** (né en 1850); les compositeurs Joseph **Nesvera**, né en 1842, maître de chapelle à Olmütz; Joseph **Foerster**, né à Prague en 1859, élève de Moritz Hauptmann, ayant à son actif la symphonie *la Vie,* des quatuors à cordes, des mélodies, des morceaux de piano, remplis d'élans lyriques et poétiques; **Ch. Kovarovitch**, né en 1862, auteur des opéras *Hundshoepfler* et *Auf der alten Bleiche;* **Charles Weiss**, dont l'opéra *le Juif polonais,* représenté en 1901, est très répandu en Allemagne, ayant été écrit sur un livret allemand; ainsi que le violoniste **Miroslav Weber**, décédé à Munich en 1906, le professeur de harpe **Trnetchek**.

Du côté des Allemands de la Bohême, dit le musicologue Rodolphe baron Prochazka, on rencontre les noms, entourés de plus ou moins d'éclat, d'**Antoine Rückauf**, né à Prague en 1855, mort à Vienne en 1903, avec ses cycles de mélodies d'après Walter von der Vogelweide et d'après les Tziganes; des compositeurs de musique religieuse : **Labor**, né en 1842 à Horowitz, l'organiste et le professeur aveugle de Vienne, l'ami du dernier roi de Hanovre, et **Jean Abert d'Oberplan**, mort à Gmunden en 1896. Les antagonistes de la « Société de Sainte-Cécile », fondée à Ratisbonne en 1867 par l'ecclésiastique François Witt, affirment que « c'est à Habert que revient la gloire d'avoir fait renaître dans la musique religieuse l'époque d'épanouissement du gothique choral pur, bien qu'elle ait semblé complètement disparaître avec la fin du XVIIIe siècle ».

Une réputation plus ou moins étendue a été acquise par les compositeurs et littérateurs suivants : **W.-A. Mayer-Rémy**, né à Prague et mort en 1898 à Graz, professeur du compositeur Weingärtner et du pianiste Busoni, auteur de symphonies, d'ouvertures (*Sardanapal*), du poème symphonique *Hélène,* de la *Fée de la forêt;* **Victor Gluth**, né à Pilsen en 1852, professeur à l'Académie de musique de Munich, auteur de plusieurs opéras; **Ed. Uhl**, né en 1852 à Prague, chef d'orchestre à Wiesbaden, auteur de l'opéra *Yadwiga;* **Bernard Rie**, professeur à Paris, auteur d'œuvres pédagogiques et de morceaux de piano; Joseph **Lugert**, professeur au Conservatoire de Prague; **Max de Weinzierl**, directeur de la « Singakademie » de Vienne, auteur de plusieurs opérettes; **Fr. Mohaupt**, né en 1854, auteur de plusieurs chœurs avec ou sans accompagnement d'orchestre; **Rodolphe Dellinger**, né en 1857 à Graslitz, chef d'orchestre à Hambourg, auteur d'opérettes; les musicologues **Herman Teibler** d'Oberleutensdorf, mort à Munich en 1906, et **François Marschner**, né en 1855 à Leitmeritz. Etant né à Kalischt le 7 juillet 1860, **Gustave Mahler**[1] appartient aussi à la Bohême. Après avoir été chef d'orchestre de la cour à Vienne de 1895 à 1907, il parcourt le monde aujourd'hui comme compositeur, dirigeant lui-même ses œuvres orchestrales. Parmi ses huit symphonies, il faut citer la seconde en *ut* mineur, avec soli et chœur (symphonie de la *Résurrection*), la cinquième en *ré* mineur, ses *Humoresques* pour orchestre, la féerie *Rübezahl,* le *Carmen flebile* pour chœur et orchestre, ses mélodies (les *Chansons d'un apprenti en voyage*). Le baron Prochazka appelle M. Mahler le créateur de la « symphonie théâtrale », non seulement à cause des moyens théâtraux qu'il emploie dans ses œuvres symphoniques, mais surtout à cause des contrastes étourdissants qui s'y succèdent en imitant ceux qu'on rencontre à tout instant dans la nature. On constate, à l'occasion, chez ce compositeur quelques réminiscences slaves.

Le musicologue baron **R. Prochazka**, déjà plusieurs fois mentionné, né en 1864, auteur lui-même de la féerie musicale *le Bonheur,* du mélodrame religieux *le Christ* et de plusieurs « mélodies symphoniques », — ajoute encore à la liste précédente des compositeurs de la Bohême les noms suivants[2] :

1. Mort fou le 18 mai 1911 à Vienne, après la rédaction de cet article.

2. *Abriss der Musik-geschichte* de Kothe-Prochaska, 8e édition chez Leukart, à Leipzick, pages 346 et 347 : Gegenwart.

Henri Ricitsch, né en 1860, professeur de musique à l'Université et musicologue, compositeur de morceaux pour orchestre (*Sérénade*, œuvre 25) et pour chœur; **Camillo Horn**, né en 1860 à Reichenberg, auteur d'ouvertures, de scènes pour chant et orchestre (*Thusnelda, Wallada*), de mélodies; le pianiste **Auguste Stradal**, le musicologue **Ferdinand Pfohl**, né en 1863 et auteur des *Turmballades*, des chœurs *Twardowsky*. Parmi les plus jeunes, il signale : le docteur **V. Reifner**, né en 1878; **Brecher**, né en 1879, chef d'orchestre à Hambourg; **Willner**, directeur du Conservatoire Stern à Berlin; **J. Stransky**, chef d'orchestre à Hambourg; **Ernest Ludwig**, le compositeur de mélodies; **R. Robitschek**, le directeur du Conservatoire Klindworth-Scharwenka, à Berlin; le docteur **A. Götzl**, auteur de l'opérette *Zier puppen*. Ce sont tous des musiciens à tendances allemandes.

En énumérant ensuite les continuateurs des Smetana et des Dvorak, c'est-à-dire les compositeurs par excellence thèques, le baron Prochazka attire l'attention spécialement sur **Viteslav Novak**, né à Prague en 1870, car cet auteur exploite un nouvel élément populaire, le roumano-slovaque, élargissant ainsi le domaine musical de sa race. Il s'en empara dans ses séjours en Moravie, où il y a des Roumains, et dans la Haute-Hongrie, où la population est en majorité slovaque. Telle est l'origine de son poème symphonique *Sur la Cime du Tatra* et de sa *Suite slovaque*. En outre, il a donné des mélodies impressionnistes, une *Sonate héroïque*, etc. Il a pour concurrent sur ce terrain Joseph **Suk**, le gendre de Dvorak, né en 1874. Son poème symphonique *Prague*, sa symphonie *Asraël* et son *Scherzo fantastique*, ainsi que ses autres œuvres, contiennent des combinaisons rythmiques on ne peut plus originales. Son contemporain, le chef d'orchestre de l'opéra populaire à Vienne, **O. Nedbal**, se distingue par l'élégance de ses compositions instrumentales, parmi lesquelles il faut mentionner la pantomime *Der Faule Hans* (Jean le paresseux). Dans les rangs des plus jeunes compositeurs, on espère pouvoir compter dans l'avenir sur **Celansky, Zicka, Piskatzek, Ottokar Ostreil, L. Prokop** et **F. Pika**, qui promettent beaucoup, vu le caractère sérieux de leurs ouvrages parus ou exécutés jusqu'à ce jour.

Si, après avoir pris connaissance de tout ceci, on veut déterminer l'entité musicale de la Bohême, il faut constater d'abord sa vitalité extraordinaire. Elle est assez riche en force créatrice pour alimenter deux courants à la fois. L'allemand a pour lui le passé, tandis que l'avenir semble appartenir au tchèque. Mais si le savoir ne manque ni à l'un ni à l'autre, le goût n'est pas également réparti entre les deux. Celui de l'allemand est plus affiné, mais peu original, car il suit inconsciemment les fluctuations de la mode en Autriche et en Allemagne. Celui du tchèque a, au contraire, des traits très caractéristiques; malheureusement, ils gardent souvent l'empreinte de la rudesse des sentiments populaires, desquels on les a dégagés. C'est peut-être de l'atavisme, héritage lointain, laissé par l'âme hussite, forte de ses droits, mais aussi, violente jusqu'à l'excès. On pourrait reprocher, d'autre part, aux musiciens de la Bohême leur tendance à s'attaquer parfois à des problèmes insolubles. Mais, comme une pareille témérité procède du désir de rendre service à l'art, en élargissant son domaine, on est porté à l'excuser. En tout cas, leur savoir est aussi grand que leur ambition est noble, et comme, relativement à la dimension de leur pays et au nombre de ses habitants, ils forment depuis deux siècles une phalange surprenante par son éclat et son activité, ils constituent incontestablement l'un des fleurons les plus enviables de la couronne de saint Venceslas.

II
HONGRIE

Par Alexandre de BERTHA

Ce fut vers 896 après Jésus-Christ que le peuple magyar, conduit par Arpad, prit possession des territoires appelés jadis la Pannonie et la Dacie, et ayant appartenu un certain temps aux Huns et aux Avares, ainsi que de la vaste et fertile contrée qui s'étendait entre ces anciennes provinces romaines, et que les monts Carpathes protégeaient contre les frimas de la Germanie. Qu'il ait été chassé de l'Etelkvez, sa précédente demeure entre le Dniester, le Pruth et le Sereth, par les Bisséniens et les Bulgares, ou qu'il ait été invité par le prince bavarois Arnolf à combattre avec lui l'empire morave en formation, il a clos la série des migrations des peuples, en introduisant au centre de l'Europe un élément ethnique nouveau, l'élément touranien, et en séparant à jamais les Slaves du Sud des Slaves du Nord. Pour justifier cette prise de possession, il mit en avant ses droits découlant de sa parenté avec les Huns. De là son nom rappelant ces derniers, et le nom de « Hongrie » donné au pays qu'il habite depuis ce temps. Si l'on n'est pas d'accord sur son origine et sa patrie primitive, il n'est pas moins vrai qu'il existait déjà du temps des Assyriens, puisque leurs inscriptions, gravées en caractères cunéiformes, ren-

ferment beaucoup de mots magyars, employés encore aujourd'hui. D'autre part, il est incontestable également qu'au point de vue de la linguistique, on peut constater ses rapports intimes aussi bien avec les Finnois, les Vogoules et les Ostiakes de la Russie, qu'avec les Turcs et les Tartares, c'est-à-dire qu'il parle une langue ouralo-altaïque. Si l'on tient compte de tout ceci, on pourrait croire que les Magyars ont des traditions nationales très nombreuses et très importantes, relatant, dans des récits plus ou moins légendaires, les événements de leur longue histoire, qui fut probablement très accidentée avant leur arrivée en Hongrie. Malheureusement, ayant eu l'ambition d'entrer dans la famille des peuples européens, ils s'en laissèrent dépouiller bon gré, mal gré, par les missionnaires orthodoxes et catholiques, qui n'omirent aucun moyen pour détruire ces récits, avec les vestiges de la religion nationale, le mazdéisme. Il en est résulté que le passé historique des Magyars ne remonte positivement qu'à l'invasion des Huns, si l'on admet qu'ils en soient les descendants, et que ce ne sont que des chroniqueurs plutôt naïfs qui en ont conservé le souvenir avec plus ou moins d'additions fantaisistes, et d'après des informations plus ou moins contrôlées. Quant à l'âme magyare, elle a, dès ce moment-là, une tendance à suspecter tout ce qui vient du dehors, même s'il s'agit de quelque chose de profitable. Elle n'accepta le christianisme, par exemple, qu'après des luttes séculaires et sanglantes, pour en devenir plus tard le champion en face des Turcs, — et elle eut, dès lors, toujours de la méfiance à l'égard des améliorations étrangères les plus indiscutables, qui visaient son patrimoine politique ou intellectuel. Etant toujours obligée à défendre matériellement et moralement son existence, elle épuisait la meilleure partie de ses forces sur les champs de bataille et dans des discussions constitutionnelles ou diplomatiques.

Cependant, la poésie et la musique paraissent avoir été goûtées par Attila lui-même, devant qui des rhapsodes chantaient ses hauts faits pendant les repas, si l'on en croit Priscus le Rhéteur, l'historiographe de l'ambassade byzantine de Maxime auprès du « fléau de Dieu ». Sur la musicalité des Hongrois, il y a, d'autre part, plusieurs remarques très caractéristiques dans les écrits des chroniqueurs contemporains. L'auteur grec Théophilacte affirme, au VIIe siècle, c'est-à-dire avant qu'ils n'arrivent en Hongrie que les Magyars — qu'il appelle des « Turcs », comme tous les Byzantins — « chantent en l'honneur de la terre ». L'un des sept chefs de l'armée d'Arpad porte le nom de « souffleur », — *Lehel*, — à cause de son cor en ivoire, et ayant été pris et condamné par les Allemands à être pendu, avant d'aller au supplice, il tue l'empereur avec son instrument, au dire des traditions hongroises. Eckehard raconte, de son côté, l'incident de Sanct-Gallen, où l'on voit les principaux Magyars tellement impressionnés et excités par le chant de deux religieux, leurs captifs, qui avaient entonné le *Sanctifica nos*, qu'ils se mettent à s'escrimer, à se mesurer entre eux, afin de démontrer à leur tour leur adresse dans le maniement des armes. D'autre part, la grande légende de saint Gérard, le premier évêque de Csanad, qui était Italien de naissance et qui fut plus tard martyrisé, relate l'anecdote suivante : « Il advint une fois que l'évêque fit un voyage pour voir le roi (saint Etienne) dans l'intérêt d'une de ses ouailles. En voyageant, il s'arrêta un jour dans une propriété forestière. Là, il entendit le soir le bruit d'un moulin dont il ne s'était pas aperçu dans la journée. Or une femme, chargée de faire marcher le moulin, se mit à chanter pendant son travail. Très surpris, l'évêque s'adressa alors à son compagnon de route, qui était justement Walter, le maître de chant à l'école d'Albe-Royale : « Entends-tu la symphonie hongroise? » Et tous deux se mirent à rire à propos de ce chant. C'était cette seule femme qui faisait marcher le moulin, et son chant montait très haut. En se couchant, l'évêque se prit à rire encore : « Walter, explique-moi quelle est « cette manière de chanter, qui m'oblige à cesser la « lecture des saints Livres. » Et Walter de répondre : « C'est la modulation qui en est la cause! »

Et ce n'étaient pas seulement les femmes qui chantaient parmi les Hongrois. Il est raconté dans les chroniques qu'après la perte de la bataille d'Augsbourg (955), les sept survivants mutilés de l'armée hongroise ne trouvèrent de moyens d'existence qu'en allant partout à travers le pays pour y réciter les péripéties de cette défaite, qui mettait un terme aux incursions hongroises en Allemagne, en France et en Italie. Ces récits, transmis de père en fils et accompagnés au koboz, — espèce de guitare, — ne pouvaient être naturellement que fort tristes, donnant ainsi, dès ce moment, une teinte mélancolique à la musique hongroise. Avec l'introduction du christianisme et de la civilisation occidentale sous les rois de la maison d'Arpad, il se fit peu à peu une évolution si heureuse dans les conditions de la vie nationale en Hongrie, que l'on y vit fleurir la musique profane à la fois sous la forme vocale et instrumentale. Sans indiquer s'il s'agit de chant ou de musique instrumentale, Engel remarque, dans son *Histoire de Halitsch et Wend*, que la musique hongroise était très recherchée dans la ville russe de Kieff, quand les Hongrois y sont entrés en 1151, en compagnie des Tchèques et des Polonais pour soutenir le duc Izaslav.

Ce sont les *regoes*, les conteurs, qui jouent le rôle de jongleurs à la cour et auprès des grands. Un document de 1219 en parle déjà, et ce fut probablement en cette qualité — naturellement à titre d'étranger — que Pierre Vidal, le trouvère provençal, passa un certain temps chez le roi Emeric, au commencement du XIIIe siècle, comme il le raconte lui-même dans son *planh* à la mort du *bon rey Anfos*[1]. Sous les rois de la maison d'Anjou, au XIVe siècle, on appelle les *regoes*, en bas latin, des « combibatores », des compagnons de bouteille, à qui l'on reconnaît la possession d'une propriété, dépendante du château de Bude. A côté de ces chanteurs-poètes, on trouve aussi des instrumentistes dès le XIIIe siècle : ce sont des musiciens slaves, et les documents les désignent sous le nom slave d'*igretz* ou *igritz*. Malheureusement, aucun vestige des œuvres de ces deux espèces d'artistes n'est parvenu jusqu'à nous, soit qu'ils n'aient su qu'improviser, soit qu'ils aient été incapables de consigner par écrit ce qu'ils avaient exécuté. Du XIVe siècle, on a conservé cependant les noms de Stephanus Fiellator (1355) et de Nicolaus, *dictus Kobzos* (1364), — c'est-à-dire « joueur de *koboz* » (voyez ci-dessus). La traduction magyare du

1. Per ma vi da gaudir
M'en anéi en Ongria
Al bon rey N Aimeric;
Laï trobeï bon abric,
Et aura m', ses cor tric,
Servidor et amic.

mot latin *fellator* ne paraît dans un acte qu'en 1437, quand il est question de « Siméon le hégnédus ». L'instrument que ces musiciens jouaient était, selon Etienne Bartalus, un violon à côtes droites, c'est-à-dire un rebec ou une trompette marine. Plus tard, il fut remplacé par le « violon polonais », dont Martin Agricola donne la description détaillée dans la dernière édition (1545) de son *Musica instrumentalis*. Les cordes y étaient accordées par quintes, et les notes n'y étaient pas indiquées sur le manche par des traits, comme sur le violon italien (*sic*). Agricola prétend que le son de ce violon surpassait en finesse le son de tous les instruments de ce genre. Mais il prévient, en même temps, qu'apprendre à en jouer est aussi beaucoup plus difficile. A côté de ces instruments à archet, le *koboz*, appartenant à la famille des *gousla*, était seulement pincé avec les doigts.

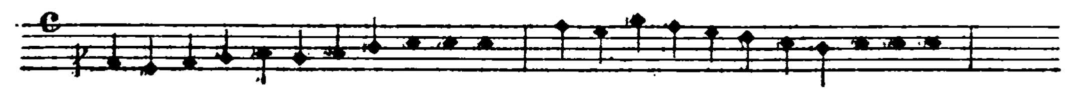
Quoiqu'on ait le texte d'un hymne à la Vierge du commencement du XIVe siècle, — premier spécimen de la poésie en langue hongroise, — et quoique le concile de Strigonie du XIe siècle et celui de Bude de la fin du XIIIe interdisent l'introduction du chant populaire dans les offices, le plus ancien air hongrois connu ne date, d'après M. Géza Molnar, que de 1484, année où il a été publié à Nuremberg. C'est la glorification de la main droite de saint Etienne, relique conservée et vénérée encore aujourd'hui. D'ailleurs, à l'époque où cet imprimé a paru, pendant le règne de Mathias Corvin, la musique était tellement cultivée en Hongrie, qu'en écrivant au pape Sixte IV, Pierre, l'évêque de Volturno, rend ainsi compte des offices auxquels il avait assisté à Bude : *Missam juxta suorum gloriosos mores cantari fecit*.

On lit également dans une brochure d'Arnoldus de Bavaria, parue à Cologne en 1482 : « Il convient aussi de parler d'un Hongrois, nommé Gabor (Gabriel); car il a composé pour le plaisir de ses compatriotes plusieurs airs et poèmes hongrois avec tant de succès que Sa Majesté Mathias, le savant roi des Pannoniens, lui-même, s'en délecte dans les moments consacrés au repos. » Or sa femme, Béatrix d'Aragon, ne devait pas moins aimer la musique, puisqu'elle avait été l'élève de Jean Tinctoris, l'auteur du *Terminorum musicæ diffinitorium*, le premier lexique musical, qu'il lui dédia. Certaines obscurités dans la vie de ce grand musicologue laissent même supposer qu'il accompagna Béatrix en Hongrie, et qu'il y résida.

Et quelle que fût la décadence de la cour hongroise après la mort du fils de Hunyade, la musique n'y dut être jamais complètement négligée, car Thomas Stolzer, disciple d'Ockeghem, Adrien Willaert, élève de Josquin des Prés et de Jean Mouton, et plus tard fondateur de la première école vénitienne, furent successivement maîtres de chapelle du roi Louis II, fils infortuné de la princesse française Anne de Candale. Stolzer mourut à Bude en 1526, et Willaert quitta cette ville la même année, après la bataille de Mohacs, perdue par les Hongrois contre Soliman le Magnifique, et où le roi périt avec la fleur de la noblesse hongroise (le 29 août).

Les conséquences de ce désastre national furent, au point de vue politique, on ne peut plus funestes. D'après les traités conclus entre Vladislas II et la maison d'Autriche, la couronne de saint Etienne revenait, à la suite de la mort du roi son fils, aux Habsbourg, notamment à Ferdinand Ier, frère de Charles V. Mais Jean Szapolya, vayvode de Transylvanie, soutenu par l'opinion publique, y aspira aussi. Au lieu de combattre ensemble les Turcs, les Hongrois se divisèrent donc en deux camps, permettant ainsi au sultan de s'emparer de Bude sans coup férir (1541). Par surcroît de malheur, ce fut à ce moment que commencèrent les luttes religieuses provoquées par la Réforme. La Hongrie devint ainsi à la fois la proie d'une guerre civile et religieuse et des Turcs! Ce qui échappa, en fait d'œuvres d'art et de monuments, à la barbarie de ceux-ci, fut souvent détruit par le fanatisme des catholiques et des protestants, ou au milieu des conflits qui s'élevèrent entre les rois de Hongrie descendants de Ferdinand Ier, et les successeurs du fils de Szapolya, princes élus de Transylvanie.

Et, chose curieuse! la vitalité de l'âme magyare est telle que ce fut à cette époque qu'elle sut jeter, quand même, les fondements de sa littérature et de sa musique. Car, au XVIe siècle, elles prennent leur essor sur les lèvres du *lantos* — joueur de luth — Sébastien Tinodi, né probablement, en 1510, à Tinod, dans le voisinage d'Albe-Royale, et mort vers 1558, — car on ne connaît ni la date ni le lieu de son décès. Après avoir fait ses études classiques, il se joignit aux armées qui guerroyaient à cette époque contre les Turcs le long du Danube. Mais, ayant été blessé bientôt après au bras gauche, il entra au service de Valentin Toeroek, au château de Szigetvár, — plus tard immortalisé par la défense héroïque de Nicolas Zrinyi, — et y écrivit ses premiers poèmes sur des sujets tirés de la Bible. Comme secrétaire d'un grand seigneur, l'un des plus fidèles partisans de Szapolya, il a l'occasion de connaître à fond les affaires politiques et les mobiles secrets qui font agir les hommes. De là, sa curiosité insatiable à se rendre compte personnellement de tout ce qui se passe de son temps. Aussi, après avoir quitté le service de Valentin Toeroek, emmené à Constantinople par les Turcs, Tinodi devint-il, pour ainsi dire, le chroniqueur de la Hongrie au XVIe siècle, racontant le plus fidèlement et le plus exactement possible les actualités d'alors. Et, afin que ses récits soient plus écoutés, il les met en vers avec une prodigieuse rapidité, et il compose des airs sur lesquels il les chante avec accompagnement de luth, comme un barde irlandais. Cette manière de faire du reportage ne déplut pas à ses contemporains. Pendant la Diète de Pozsony (Presbourg), en 1544, il a beaucoup de succès, non seulement auprès des députés en général, mais aussi auprès de Thomas Nadasdy, le palatin. Après avoir passé quatre ans à la cour de celui-ci, il se rendit dans la Haute-Hongrie et il se maria à Kassa, d'où il poussa une pointe jusqu'en Transylvanie, à Kolozsvar (Clausenbourg), pour y faire imprimer ses « Cronica » (Chroniques) en 1554. La première partie contient le récit des événements survenus depuis la mort du roi Jean (Szapolya), mis sur de « beaux airs », tandis que la seconde partie traite de sujets divers, tirés de l'histoire de tous les pays. Le *Chant sur le siège de la ville d'Eger* est incontestablement le plus remarquable du recueil. En voici la version originale :





Etienne Bartalus en fit la transcription suivante :



Il finit son livre par ce quatrain, qui est en même temps un document biographique : « Le manuscrit de ceci fut fait dans le bon Kolozsvar, dans l'imprimerie de Sébastien Tinodi. Il l'a composé, étant très chagriné, dans une chambre froide; il y souffle souvent dans ses ongles, car il n'a pas de monnaie dans son escarcelle. » Le livre est dédié au roi Ferdinand Ier, qui lui envoie pour les frais d'impression 50 florins. Entre temps, il l'anoblit aussi, le 25 août 1553, sur les instances de Tinodi. Le décret royal explique ainsi ses mérites musicaux et littéraires : *Tu vero, Sebastiane, arte canendi, historiarumque lingua Hungarica in Rythmos eleganti compositione author naturae Deus reliquis tuae aetatis et conditionis hominibus praestare concesserit.* D'après les appréciations du musicologue M. Barthélemi Fabo : « Avec Séb. Tinodi c'est le représentant d'un type, celui du *lantos* (luthiste), qui disparait. A son époque peu cultivée, il eut beaucoup de succès avec ses airs. Les seigneurs se les communiquaient mutuellement. Nous aussi, nous gardons son souvenir. C'est lui qui le premier a composé un *nép dal* (air populaire) tel qu'on le comprend aujourd'hui en Hongrie. »

On ne doit nullement s'étonner que Tinodi ne se serve que du luth pour accompagner ses récits chantés, car le luth était un instrument très connu chez les Hongrois, puisque Vincent Galilée, le père du grand physicien, prétend que ce sont eux qui l'ont rapporté de l'Orient lors de la croisade en terre sainte d'André II (1217). En tout cas, ce fut un fils de la Hongrie, **Valentin Bacfarc** (Graevius ou Greff), qui eut le plus de réputation parmi les virtuoses-luthistes au XVIe siècle. Né à Brassó (Transylvanie), en 1515, il était issu, au moins par sa mère, d'une famille saxonne. D'abord, c'est en son pays, devenu vers 1550 une principauté indépendante, qu'il acquit de la réputation; aussi, Sigismond Zapolya, — le fils de Jean, — qui y avait pris le premier le titre de prince et qui était lui-même un bon musicien, d'après André Gromo de Milan, l'anoblit-il et lui donna-t-il un domaine en 1570. S'étant fixé quelque temps en Hongrie, il crut avoir le droit de s'appeler « Pannonius ». Vers l'année 1600, il séjourna à Cracovie, à la cour du roi de Pologne Sigismond II. En raison des faveurs qu'il en obtint, il lui dédia l'édition complète de ses œuvres sous le titre : *Valentini Greffi Bacfarci Pannonii harmoniarum musicarum in usum testitudinis factarum tomus primus. 1565. Cracoviae.* L'enthousiasme que cette publication souleva était tel qu'il inspira à un auteur inconnu le distique latin :

Ille lupi natus Trancini e sanguine, cujus
Ornatum gemmis hic Diadema vides.

(Induit en erreur par le surnom « Pannonius », l'auteur emploie ici, pour la Hongrie tout entière, le nom d'un de ses départements, voisins de la Pologne.) L'éditeur parisien Leroy avait déjà publié, en 1564, un volume des œuvres de Bacfarc, et, pour marquer son admiration, il le fit orner du portrait de l'auteur. D'ailleurs, le virtuose-luthiste a dû avoir une prédilection pour la France; non seulement il y vint pour se faire entendre, mais il fit aussi une très belle transcription pour le luth du célèbre air français : *D'amour me plains.* Entre temps, il reçut une invitation de l'empereur Maximilien pour se rendre à sa cour; mais il la déclina et il se retira à Padoue, alors métropole des luthistes, où il mourut au mois d'août 1576. Son épitaphe résume l'opinion de ses contemporains sur ses mérites de virtuose et de musicien : *Valentinus Graevius, alias Bacfarc, e Transylvania Saxonum Germaniae colonia oriundus, quem fidibus novo plane et inusitato artificio canentem audiens aetas nostra, ut alterum Orpheum admirata obstupuit.* Sans tenir compte des innovations apportées par Bacfarc au jeu du luth, auxquelles il est fait allusion ici, il n'en est pas moins vrai qu'il a été incontestablement un très fort contrapuntiste. Sa *Fantasia trium vocum* le démontre à elle seule. Dans le *Thesaurus Harmonicus* de Besard, paru en 1603, il y a une *Fantasia Joannis Bacfart Hungari.* Mais il est plus que probable que c'est un *lapsus calami,* et que Valentin et Jean Bacfarc ne sont qu'une même personne, car on ne parle nulle part ailleurs de ce dernier. Du reste, le style du morceau ressemble absolument à celui de Valentin.

Entre 1572 et 1573, parut à Strasbourg, chez l'éditeur Bernard Jobin, un recueil de morceaux allemands, français et italiens pour le luth, parmi lesquels il y a un *Passamezzo ongaro* et un *Passamezzo e Saltarello ongaro,* d'un ou de deux auteurs anonymes. « Tous les deux forment la synthèse du *Palotas,* — dit Bartalus, le musicologue déjà cité, — et l'on peut même affirmer que l'allegro, intitulé *Saltarello,* avec son rythme à trois temps, représente un genre de la musique et de la danse hongroises déjà tombé en oubli. Il procède de son andante en le variant et en l'abrégeant par la suppression de certaines mesures. Ses motifs ne se développent pas seulement dans le cercle des dominantes et de leurs mineurs relatifs, mais ils passent brusquement d'un ton à l'autre, par exemple de *si* bémol en *la* bémol. Les périodes s'y composent de quatre mesures, et, comme il y en a douze, elles ont dû correspondre à douze phases de la danse. En écoutant cette musique, malgré sa raideur quelque peu sauvage, on croit voir apparaître les seigneurs hautains des anciens palais, qui condescendent à se mêler à une danse solennelle, pendant laquelle on marchait majestueusement par couples; ces couples se suivaient à travers les salles, où l'on se mouvait en cercle au milieu de la plus grande, avec des balancements de corps fiers et dignes et en faisant sonner

les éperons à chaque cadence! Naturellement, l'élément populaire en est absolument exclu[1]. »

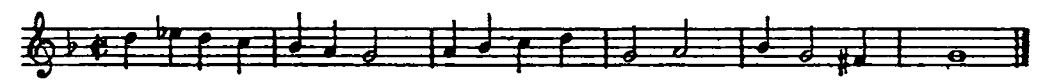
Relativement à la cadence qui est aujourd'hui presque une spécialité de la musique hongroise :



M. Jean Osvath démontre qu'elle était généralement usitée au XVIe siècle, car elle provient du contrepoint fleuri dont les syncopes exerçaient un charme irrésistible partout et sur tout le monde. Il cite notamment à l'appui cette chanson d'amour tirée de l'*Histoire de la Chanson populaire en France* de M. Julien Tiersot :



et ce branle de Poitou :



ainsi qu'un *Villancico en castellano* et un *Villancico en portugues* d'après G. Morphy, et une vieille mélodie allemande d'après Fr.-M. Böhme. Sans compter les exemples tirés des œuvres d'un Biagio Marini (1628, Venise) ou d'un Marco Uccellini.

On trouve encore des *danses hongroises* dans le *Lautenbuch* (livre de luth) de Heckel (1562), dans les *Tablatures pour orgue* de Schmid (1577, Strasbourg) et de Paix (1583) et dans les *Balli d'arpicordo* de Picchi (1621).

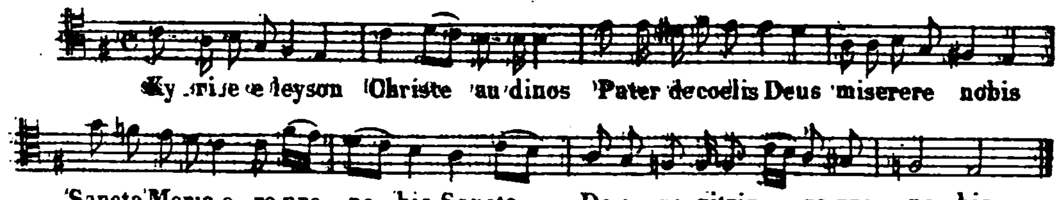
La seconde moitié du XVIe siècle est, d'ailleurs, l'époque à laquelle on assiste à l'éclosion de la poésie lyrique hongroise. C'est en 1551 que naît **Valentin Balassa de Gyarmath**, rejeton d'une famille qui avait doté la Hongrie aussi bien de fidèles serviteurs que de burgraves redoutables, et, dès 1572, il publie à Cracovie un volume de prose pour la consolation de ses parents et surtout de son père, poursuivi pendant plusieurs années pour cause de haute trahison. Cette adaptation hongroise d'un ouvrage de Michel Bock révèle clairement le caractère sentimental de son jeune auteur, mais elle ne fait pas supposer la richesse de sa veine poétique, qui se manifeste tout aussi bien dans le cadre sévère de la lyre sacrée que dans les formes les plus gracieuses de la lyre profane. Jusqu'en 1876, on ne connaissait guère d'œuvres de lui dans ce dernier genre ; mais maintenant on sait qu'il avait écrit des *Chansons fleuries* (viragenek) et des *aubades* (hajnal-ének), car, à cette date, on en a trouvé toute une collection dans les archives de la famille Radvanszky. Ballassa compose ses poésies sur des airs populaires connus, empruntés à vrai dire aussi bien aux Hongrois qu'aux Turcs, aux Polonais, aux Italiens, aux Valaques, aux Croates, car il avait traversé les milieux les plus variés au cours de sa vie aventureuse. Il dit même qu'il écrivit des vers sur des airs « par lui composés ». Il y a des commentateurs qui pensent qu'en réalité, c'est à son secrétaire Blaise Hartyáni qu'il faut attribuer ces mélodies. Mais il est, d'autre part, avéré que Ballassa dansa dans la perfection, puisque, d'après Jotvanffy, il ravit l'empereur Rodolphe, lors de son couronnement comme roi de Hongrie à Pozsony, par l'exécution brillante d'une danse de pâtre. Il avait donc l'instinct du rythme, et la variété extraordinaire de la coupe de ses vers le démontre sans conteste. Quant à l'inspiration, il l'a puisée dans l'amour et le patriotisme, au prix d'un exil volontaire en Pologne, à la suite de sa liaison dramatique avec la femme d'un général impérial, et au prix de beaucoup de duels avec les chefs des postes avancés des Turcs, existence agitée qui se termina par une mort héroïque au siège d'Esztergom (Strigonie) en 1594. On le considère donc, à bon droit, comme le fondateur de la poésie lyrique hongroise. Si on ne connaît aucune mélodie qui puisse lui être attribuée positivement, il y a des recueils d'airs, datant du XVIIe siècle, dans lesquels son influence poétique est évidente, et dont on peut conclure à son influence musicale. Gabriel Matray, le bibliothécaire du Musée National de Pesth, en publia un, le recueil Hoffgreff, écrit probablement en 1560, dans lequel on trouve 19 mélodies du XVIe siècle ayant pour auteurs les plus remarquables champions de la Réforme, tels que **Michel Sztaray, Etienne Csükci, André Dési**, etc. Naturellement, leurs compositions traitent des sujets bibliques, tout en conservant le caractère hongrois dans la manière de rythmer les mélodies. Celle de Gaspard Bajnai, datant de 1549, commence ainsi :



La polémique entre catholiques et protestants était particulièrement acharnée en Hongrie. On lui doit la conservation de la littérature hongroise à l'époque de la domination turque. Elle eut aussi sa répercussion sur le terrain de la musique, car le catholicisme, pour conserver à l'Eglise de Rome ses fidèles, et le protestantisme, pour se faire de la propagande, recoururent avec un empressement égal aux bons offices qu'une religion peut obtenir du chant à cet égard. Comme c'est dans son unité que le premier puise en grande partie ses forces, en principe, il ne tient pas à faire des concessions aux exigences des tendances nationales. Le concile de 1560, présidé par le prince-primat Nicolas Olah, interdit donc l'exécution de tout air latin ou vulgaire, c'est-à-dire hongrois, dont l'acceptation par l'Eglise

1. Grande analogie avec la *Polonaise*.

ne remonte pas à un siècle, afin que les fidèles ne soient pas induits en erreur, « comme malheureusement c'était déjà arrivé »! Cette interdiction démontre — d'après Bartalus — qu'il y avait des airs vulgaires ou populaires très anciens, et qu'en Hongrie, il était permis au peuple de chanter à l'église des airs non latins. Et comme cette interdiction ne fit qu'aggraver le mal, c'est-à-dire la propagation de la Réforme, très empressée, au contraire, à favoriser le chant en langue hongroise, Ferdinand Ier atténua considérablement la sévérité des décisions dudit concile en permettant, par une ordonnance datée du 14 juin 1564, de chanter en hongrois des hymnes ou des psaumes. En 1611, c'est contre une encyclique du pape Paul V, voulant imposer le rituel de Trente, qu'un concile, présidé par le cardinal Forgach, prend la défense des airs vulgaires, craignant que leur élimination des offices ne pousse tous les fidèles dans les bras du protestantisme. Mais ce ne fut que le concile de Nagy-Szombat (Tirnau), tenu en 1629, et présidé par le cardinal prince-primat Pierre Pazmany de Panasz, le grand orateur et polémiste, qui sut adopter une résolution efficace pour la défense des intérêts catholiques : la publication d'un livre de chants religieux hongrois. Exécuter cette résolution n'était pas chose aisée, étant donné la situation politique précaire de la Hongrie d'alors : aussi, la publication du livre ne fut-elle effectuée que 42 ans plus tard, en 1672, à Nagy-Szombat, sous le cardinalat du prince-primat Szelepcsényi. Elle a été d'ailleurs précédée, dès 1651, de la publication d'un autre *cancionale* dédié à l'archevêque d'Eger (Erlau), Benoît Kisdi, sans parler de quatre autres recueils moins importants, parus entre 1647 et 1623. Bien que toutes ces publications soient très précieuses, ainsi que le recueil de chants religieux de Léonard Szegedi, archevêque d'Eger, et celui de Naray, intitulé *Lyra coelestis*, parus en 1674 et en 1695, — quelques-uns de leurs airs « vulgaires » contiennent les germes des mélodies populaires hongroises, — l'*Organo missale* du père Jean Kajoni, écrit en tabulature, datant de 1667 et appartenant aux Franciscains de Csiksomly (Transylvanie), les surpassa par sa signification au point de vue de la musique hongroise. Non seulement on y trouve des *Missa Kismartoniensis* ou *Missa Strigoniensis tempore Paschali*, etc., mais, parmi les cinquante-trois litanies de la sainte Vierge, on en rencontre quatorze qui ont le caractère franchement hongrois : Bartalus cite la suivante :



Les litanies que Kajoni emprunte aux paroisses des villes allemandes sont au contraire en trois temps et accusent d'une manière saisissante leur origine. Bartalus constate aussi que l'auteur d'une des messes copiées est Jean Spielenberger, et celui d'une des litanies Nicolas Somlyai, dont les noms sont absolument inconnus. Ce qui prouverait que les compositeurs ne manquaient jamais en Hongrie, mais que leurs compositions ont disparu. Du côté des protestants, la propagande au moyen de la publication des psautiers et des graduels était beaucoup plus active que chez les catholiques. Le premier recueil des calvinistes, paru à Debreczen en 1560, n'est connu que de nom. Neuf ans plus tard, on publie également à Debreczen un *Livre des chants* (Enekes Könyo) que son éditeur Alexandre Gal réédite en 1579, en 1590 et en 1592. Entre temps, exactement en 1582, c'est **Pierre Bornemisza**, l'ancien précepteur de Valentin Baltissa, qui fait paraître à Detrékoe son volume de *Chants en trois parties*, contenant 276 morceaux de dimensions diverses. Le pasteur **Etienne Beythe** en publie un autre à peu près à la même époque, mais on n'en possède que quelques fragments. Un ouvrage analogue s'imprime aussi en 1590 sous le titre : *Louanges à Dieu, tirées des Psaumes*, mais on ne connaît pas son auteur. Les *Chants chrétiens* de **Georges Fabricius de Goencz**, l'évêque calviniste de Debreczen, y sont édités trois fois, en 1592, en 1616 et en 1620, à Bartfa en 1640 et à Loecsé en 1634. Les *Chants funèbres* d'**Emeric Ujfalvy** datent aussi de 1590, et il est probable qu'ils furent réédités.

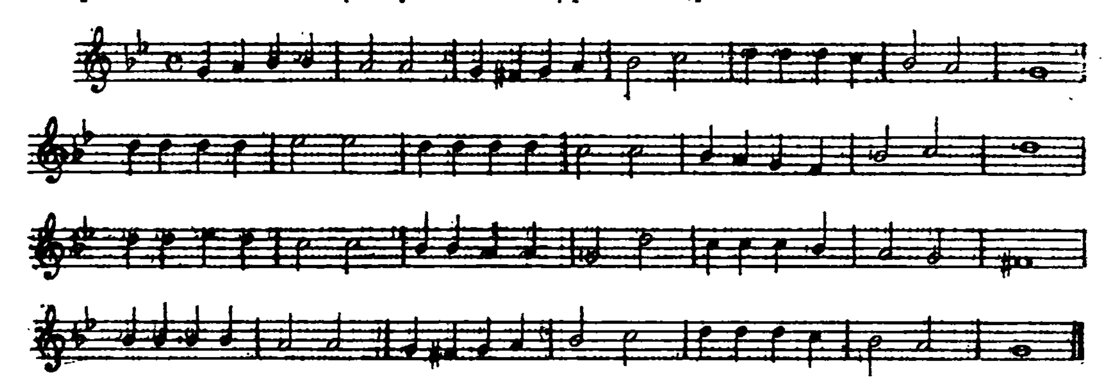
Tous ces ouvrages se répètent plus ou moins, dit Bartalus. C'est le psautier d'**Albert Molnar de Szencz**, paru en 1607 à Iteabora (Allemagne), dans lequel il donne les « psaumes de Saint David sur des airs français et traités à la manière française », qui domine la littérature musicale du protestantisme hongrois dans les XVIe et XVIIe siècles. Molnar conçut et exécuta cet ouvrage sous l'impression profonde qu'avaient produite sur lui les mélodies de Goudimel. Il les entendit, la première fois, en 1601, à l'église de Francfort-sur-le-Mein, et il les chanta avec le texte allemand de Lobwasser, l'année suivante, à l'Université de Heidelberg. Car ce remarquable poète-linguiste, dont les mérites furent hautement appréciés par les cardinaux Forgach et Pazmany eux-mêmes, passa la plus grande partie de sa vie aventureuse en Allemagne. Né le 30 août 1574, à Szencz en Hongrie, il a dû mourir vers 1634 à Kolozvar (Transylvanie). Si on ne connaît ni la date de sa mort ni l'endroit où il fut enterré, l'indifférence de ses contemporains s'explique en partie par son caractère inquiet et remuant. Son psautier eut, dans tous les cas, un tel succès qu'on en fit vingt éditions dans le courant du seul XVIIe siècle. Le *Livre de Chants* de Fabricius de Goencz en eut neuf aussi, et, en 1654, on publia même à Nagy-Varad une édition collective des deux ouvrages. Leur influence fut énorme sur l'évolution de la musique hongroise, en introduisant définitivement dans cette musique la manière française de placer une syllabe sous chaque note; c'est à quoi fait allusion Molnar dans le titre de son psautier. Le *Grand Graduel* de **Katona de Gelej**, luxueusement édité à Gyula Fehérvar (Transylvanie), en 1636, et dédié au prince Georges Rakoczy, était un ouvrage considérable, mais démontrait plutôt la haute situation politique que la valeur littéraire ou musicale de son auteur.

Un peu avant l'apparition de ces ouvrages, Elie Lanyi, né en 1570 et mort en 1618, fit imprimer son *Zengedezo mennyei Kar* (chœur céleste chantant). Comme pasteur luthérien, attaché à la personne du palatin protestant Georges Thurzo, il écrivit et composa pour ses fidèles luthériens. Ses compositions, clairement indiquées dans son recueil, décèlent, aussi bien sous le rapport de la poésie que sous celui de la musique, l'influence de Balassa et prouvent à l'envi que les airs populaires hongrois, tels qu'on les connaît aujourd'hui, se rattachent directement aux productions musicales du XVIe et du XVIIe siècle.

Lanyi fait ainsi parler l'Eglise luthérienne de son époque :



Les Unitariens de Transylvanie avaient aussi des gradnels. D'après François Toldy, l'historien de la littérature hongroise, l'un d'eux a dû paraître entre 1630 et 1640, et l'autre en 1636; il a pour auteur le professeur Jean Tordai. Chose curieuse! le succès des psaumes protestants était tel, que les recueils catholiques de Kisdi et de Szelepcsényi en contiennent plusieurs, notamment le psaume XXII de Michel Sztaray, déjà nommé, comme le prouve à l'envi l'acrostiche composé des lettres de son nom, à la neuvième strophe. C'était un contemporain de Tinodi, et il paraît avoir voyagé en Italie et séjourné à Padoue pour se perfectionner dans le jeu du luth. Voici son psaume en question :



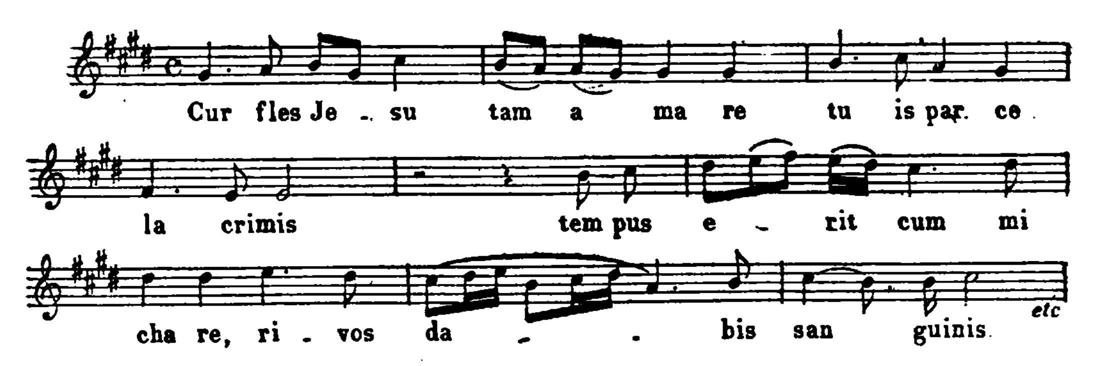
En empruntant leurs mélodies aux protestants, les catholiques ne faisaient que les imiter, car ceux-ci en avaient emprunté beaucoup aussi aux catholiques, au début de la Réforme.

Et si ce combat à coups de chants religieux indique clairement à quel point le peuple hongrois était, de tout temps, impressionnable sous le rapport de la musique, il a servi beaucoup aussi à l'époque pour conserver et fortifier en Hongrie le culte de cet art, malgré l'éternel bruit des armes et les difficultés politiques toujours renaissantes. Il y eut des amateurs fervents jusqu'aux plus hauts degrés de l'échelle sociale, notamment le prince Paul Esterhazy, palatin du royaume, né le 8 septembre 1635 et mort le 25 mars 1713 au château de Kismarton. Deux de ses ouvrages lui ont survécu : un cahier écrit de sa main en tabulature, provenant de la Bibliothèque Victoris, découvert et déchiffré par le Dr B. Fabo, et un volume imprimé paru en 1711 sous le titre : *Harmonia coelestis, seu Melodiae Musicae per decursum*

totius anni adhibendae ad usum musicorum, authore Paulo Sacri Romano Imperii principe Estoras de Galantha, Regni Hungariae Palatino. Le manuscrit ne porte pas de date, mais il a dû être écrit vers 1690. On y trouve des mélodies hongroises et slovaques avec paroles et des airs de danse hongrois. La chanson suivante, très rythmée, démontre que la musique et les paroles allaient de tout temps ensemble dans la musique hongroise et pouvaient aussi servir d'accompagnement à la danse.



Dans l'*Harmonia coelestis,* Esterhazy avoue ouvertement en être l'auteur, évidemment à cause de la réelle habileté qu'il a acquise avec l'âge dans la composition. L'ouvrage, luxueusement édité, contient cinquante-cinq morceaux de chant pour deux, trois et quatre voix avec accompagnement d'orgue ou d'instruments divers, ou même d'orchestre. Quelques airs portent l'empreinte de l'inspiration et sont d'un caractère franchement hongrois. Bartalus cite le commencement d'une berceuse avec accompagnement d'orgue et de deux violons, que la sainte Vierge semble chanter au berceau du divin bambin :



Ayant été très lié dans sa jeunesse avec Zrinyi, le poète, auteur de l'épopée intitulée *la Chute de Sziget,* Esterhazy était inébranlablement attaché à la cause hongroise, pour laquelle il ne cessa de plaider auprès des hommes d'État impériaux. Il fréquenta la cour de Ferdinand III dès son enfance, et il dansa même à Pozsony en 1647, devant l'empereur-roi et l'impératrice-reine Léopoldine, d'abord une danse hongroise avec une Mlle Esterhazy, et ensuite, tout seul, une danse de « Hajdu », — heiduque, — en tenant un sabre nu dans chaque main. Ses talents musicaux ont dû même lui être d'un grand secours, plus tard, auprès de l'empereur-roi Léopold Ier, car ce souverain était aussi très musicien[1]. De là, cet amour de la musique dans l'aristocratie hongroise de cette époque en général, et chez le prince François Rakoczy en particulier.

Avec cet allié et protégé de Louis XIV, commence une nouvelle phase dans la vie de la nation hongroise. Exaspérée par les vexations de toutes sortes que le gouvernement impérial se permit à son égard parce qu'il avait trouvé, après le siège de Vienne par les Turcs (1683), qu'il était indispensable pour sa sécurité de les chasser de la Hongrie et qu'il l'avait traitée en pays conquis, celle-ci courut aux armes, en se rangeant sous les drapeaux du jeune Rakoczy (1703). Descendant d'une maison princière ayant régné en Transylvanie pendant une trentaine d'années, et fils d'Hélène Zrinyi, dont le père avait été décapité pour crime de haute trahison, ce grand seigneur appartint d'abord à la cour de Vienne, où on le choya et le nomma même prince du Saint-Empire. Mais en retournant en Hongrie, il ne put s'empêcher d'être compatissant pour ses compatriotes opprimés; il écouta donc les mécontents, et notamment le comte Berchényi, et il se mit à entretenir une correspondance secrète avec la cour de Versailles. Ayant été trahi, il fut pris et mis en prison, mais il put s'évader et se réfugia en Pologne. Ce fut de là qu'il revint en Hongrie, appelé par l'opinion publique; il y tint tête pendant huit ans aux armées de la cour, soutenu qu'il était par la population presque tout entière. Cette guerre civile, que l'on appelle en hongrois la guerre des « Kurulz » (du mot latin *crux* = croix = croisés), remua tout à fait l'âme magyare et fut l'inspiratrice d'un genre littéraire et musical nouveau qui élargit singulièrement l'horizon des poètes et des compositeurs du pays, en réunissant dans un seul faisceau les traditions de toutes ses contrées et la manière de sentir des diverses nationalités qui les habitent : des Hongrois, y compris les Sicules, des Slovaques et des Roumains (Valaques), ainsi que de toutes les classes sociales. Réunion

1. Un choix des œuvres de Ferdinand III et de Léopold Ier a été publié à Vienne par G. Adler et le docteur M. Dietz.

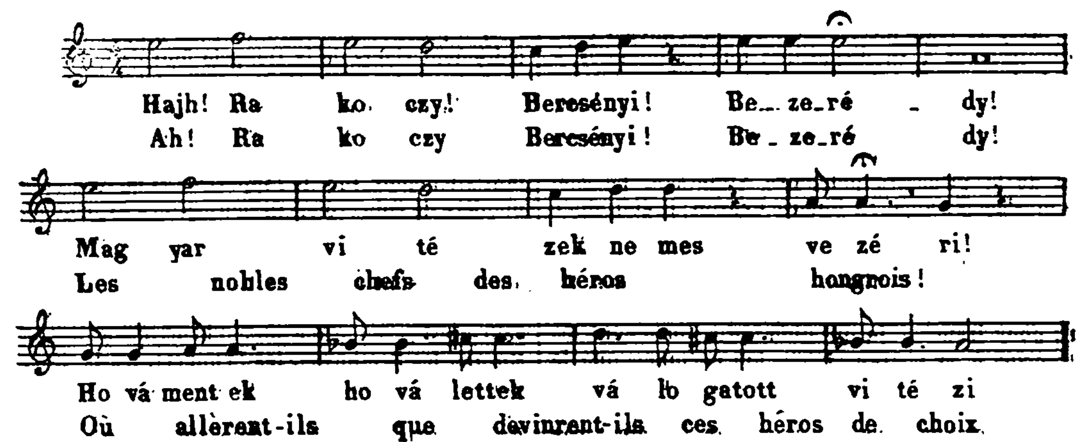
d'autant plus salutaire pour la cause hongroise que si, d'un côté, elle procédait de l'idéal humain le plus noble, c'est-à-dire de l'amour de la liberté, de l'autre elle respectait les principes de la religion et de l'autorité, ressuscitant ainsi le concept d'un Etat hongrois que la domination turque et ses conséquences déjà énumérées avaient, durant cent cinquante ans, sérieusement compromis. Outre ces effets moraux, le mouvement rakoczyen en avait un purement matériel, mais non moins considérable. Il forçait la Hongrie à vivre de ses propres ressources, étant séparée de l'Europe civilisée par l'hostilité des pays héréditaires de la maison des Habsbourg, dont elle est entourée à l'ouest.

L'influence qu'exerçaient sur la musique hongroise cette fusion des éléments ethniques hétérogènes, et cette nécessité de se contenter de l'activité des habitants et des produits du sol hongrois, était d'autant plus grande que Rakoczy et Berchényi pouvaient être taxés de vrais mélomanes. Si le premier n'avait ordinairement à sa disposition que les hommes, à qui étaient confiées les sonneries, — y compris les joueurs de « tarogato », le second entretenait un petit orchestre qu'il prêtait à l'occasion à son souverain; c'est ce qu'il fit, notamment, en 1707, pour la réception de la princesse polonaise Sinievska. Le chef des musiciens s'appelait Emeric Cedron; il était donc originaire de la France ou de la Suisse française, ainsi que son « discantiste » Suffray. Et comme il y avait aussi des Allemands parmi les musiciens, les généraux « kurucz » en firent un reproche à Rakoczy, qui, pour trancher la question, prit finalement les musiciens à sa charge (1709). Cet exemple, que le besoin de chanter des troupes « kurucz » recommandait impérieusement aux généraux, fut constamment suivi par ses partisans. Or, comme ils n'avaient pas sous la main des musiciens de profession en nombre suffisant, ils cherchèrent autour d'eux des individus capables de leur être utiles à cet égard. Ce fut ainsi qu'ils dirigèrent leur attention sur les Tziganes rebelles à toute occupation régulière, mais dont les aptitudes musicales étaient connues de tout le monde, dès leur apparition en Europe. Ce fut donc vers la fin et après la « guerre de kurucz », que les Hongrois confièrent l'exécution de leur musique aux Tziganes, pour qui cette musique était, en principe, aussi étrangère que celle de n'importe quel autre pays ou que la langue hongroise. Et si leur emploi comme musiciens prit en Hongrie un caractère presque artistique, il faut l'attribuer au sens moral de l'aristocratie hongroise, qui n'admettait pas que les Tziganes pussent exhiber dans ses réunions leurs femmes ou leurs filles, sous le prétexte du chant ou de la danse, comme c'était le cas en Russie ou en Espagne. Par l'exclusion de toute séduction féminine, les Hongrois obtinrent ainsi des Tziganes la quintessence de leur musicalité, qui tourna d'autant plus au profit de l'évolution de la musique hongroise qu'elle était influencée par le goût d'amateurs, habitués à entendre à Vienne de la bonne musique instrumentale et vocale, ou même à en exécuter chez eux. D'ailleurs, il ne faut pas oublier que, dans le courant du XVIIIe siècle, la Hongrie donnait l'hospitalité à plusieurs grands musiciens allemands, dont l'activité devait forcément élever le niveau musical de leurs auditoires indigènes. D'abord, c'est Michel Haydn, qui occupe, de 1757 à 1762, la place de maître de chapelle à la cathédrale de Nagy-Varad. Deux ans après, il y est remplacé par Charles Dittersdorf. Très choyé par son évêque et par le chapitre, celui-ci se consacra, pendant les cinq ans qu'il passa dans la ville épiscopale hongroise, à la composition de plusieurs messes, motets et graduels, ainsi que des quatre oratorios intitulés : *Isaac, David, Esther* et *Job*, qui y furent exécutés avec grand succès. De son côté, Jean-Georges Albrechtsberger, le professeur de composition de Beethoven, fut, de 1765 à 1767, organiste à la cathédrale de Gajör (Raab). Quant à Joseph Haydn, le frère aîné du précédent, son séjour de trente ans soit à Kismarton, soit à Esterhaza, comme chef d'orchestre et maître de chapelle des princes Esterhazy, en a presque fait un Hongrois. En tout cas, non seulement il composa dans le genre hongrois, — les titres de ses morceaux : *all'ongarese*, etc., l'indiquent ouvertement, — mais ses œuvres prirent en général une teinte de gaieté saine, de bonne humeur exubérante sans être vulgaire, qui caractérise le tempérament magyar. A ces qualités psychiques le ciel, le plus souvent rayonnant, et les paysages ordinairement riants de la Hongrie fournissent un cadre parfaitement approprié. Haydn enrichit ainsi sa lyre de cordes qu'aucun compositeur allemand ne possède, comme Haendel avait enrichi la sienne de cordes empruntées aux harpes des bardes anglais. Tout en restant allemands, sous le rapport de la facture et de la manière de concevoir, ces deux génies expriment des sentiments qui n'ont rien d'allemand, car ils sont hongrois ou anglais; de même, Mendelssohn en exprime aussi qui sont purement hébraïques. En raison des emprunts faits par Haydn à la musique hongroise, celle-ci est devenue une mine d'idées musicales que les Mozart, les Beethoven, les Schubert, les Berlioz, ont tour à tour exploitée (le premier dans sa fantaisie en *ut* mineur, le deuxième dans son ouverture pour le *Roi Etienne*, le troisième dans son *Divertissement*, le quatrième dans sa *Marche hongroise*, etc.). D'autre part, les Hongrois doivent à Haydn des indications on ne peut plus précieuses, pour le style qui convient le mieux à leur musique, — bien que les deux poésies hongroises qu'il a mises en musique en 1794 soient écrites sur des airs plutôt italiens, — indications déjà suivies par plusieurs de leurs compositeurs. (En tenant compte de tout ceci, on comprend aisément que les princes Esterhazy aient revendiqué, en 1820, les restes mortels de Joseph Haydn pour l'église paroissiale de Kismarton, où ils reposent depuis cette époque, et où l'on exécute tous les ans les *Sept Paroles* du musicien avec le concours des sociétés musicales des villes avoisinantes.)

C'est une page certainement unique dans les annales de l'art musical que celle qu'a fournie l'histoire de la musique hongroise pendant les cinq quarts de siècle qui se sont écoulés depuis la conclusion de la paix de Szathmar, qui mettait fin à la guerre des kurucz (1711), jusqu'au moment où paraissent, vers le milieu du XIXe siècle, les premières compositions hongroises sortant de la plume des compositeurs hongrois professionnels. Car à cette époque l'évolution de la musique hongroise s'effectua en quelque sorte à l'instar du travail sous-marin invisible des zoophytes. Elle résulta de la coopération d'une foule d'inconnus, apportant volontairement ou involontairement, et de toutes parts, des éléments nouveaux au perfectionnement de l'art national. L'aristocratie y contribua en s'occupant de la formation des orchestres tziganes, qu'elle entretint dans ses résidences, et qu'elle munit des instruments de musique nécessaires, en se chargeant même de les faire ins-

truire à l'occasion; d'autre part, les classes moyennes firent progresser l'art en adaptant au goût hongrois ou en les épurant les airs et danses populaires des différentes nationalités qui vivent sur le territoire du royaume, ou encore en complétant les instincts musicaux des Tziganes en fait d'harmonie, de style et de formes. Grâce à cet effort commun de toute la nation, puissamment secondé par les aptitudes musicales des Tziganes, et avivé par le désir de pouvoir se passer de ce qui venait de l'étranger, on créa peu à peu de mille pièces et morceaux — provenant aussi bien de la musicalité des Magyars que de celle des Slaves ou des Roumains, ou même des Turcs par le canal des Tziganes — cette musique hongroise actuelle, qui exprime si bien l'âme hongroise, altière et grave, passionnée et tendre, remplie d'idéal et impressionnable au suprême degré, cette musique aux allures à la fois savantes et exotiques que la fantaisie des Tziganes enjolive de ses fioritures capricieuses, pour mieux faire valoir l'exécutant!

Parmi les personnalités dont la figure s'impose à l'attention dans la foule signalée tout à l'heure des collaborateurs anonymes, il faut citer, avant tout, la Tzigane Panna Czinka, née en 1711 à Sajo-Gömor, morte en 1772. Fille d'un « primàs » — nom par lequel on désigne en Hongrie le chef d'une bande de musiciens tziganes, — elle devint toute jeune chef à son tour. S'étant mariée à un violoncelliste de sa troupe, elle parcourut en somptueux costume d'homme, non seulement tout son pays, mais encore la Pologne et la Roumanie. Elle avait un répertoire très varié, car elle avait pu acquérir quelques notions musicales à Rosnyo dans son commerce avec quelques musiciens de profession. Il est probable que c'est à elle que l'on doit la conservation de l' « air de Rakoczy ».



Si Czinka se fit enterrer avec son riche costume et l'Amati que lui avait donné le cardinal Csaky, voulant emporter ainsi avec elle dans sa tombe les accessoires de son talent d'exécutante, le secret de ses succès n'en devint pas moins un héritage pour ses plus jeunes confrères tziganes, et notamment pour Jean Bihari, né en 1769, à Nagy-Abony, et mort à Pesth, le 26 avril 1827. En tenant compte de sa virtuosité sur le violon, en raison de laquelle il devint le « primàs » d'un orchestre à l'âge de quinze ans, et de son génie de compositeur instinctif, mais si peu cultivé qu'il ne pouvait pas noter ses inspirations, il représente le prototype du Tzigane musicien hongrois. Ses œuvres, forcément peu développées, et incomplètement rendues par les musiciens professionnels qui les arrangeaient sous sa dictée, selon leurs capacités, exhalent cette énergie mâle qu'avait provoquée en Europe, à la fin du XVIIIe siècle, la Révolution française, aussi bien dans les rangs de ses défenseurs que dans ceux de ses adversaires. L'expression de cet état d'âme se manifeste particulièrement dans les airs de danse que l'on baptisa *verbunkos* (prononcez *verbounkoche*), car ils furent joués au moment des enrôlements, — en allemand *werben*, — pour entraîner la jeunesse à la guerre. Chez Bihari, on en retrouve l'écho, même dans ses compositions les plus tristes, comme, par exemple, dans son *Requiem sur la mort de mon fils*, dans le *Magyar* (sous-entendu « air »), composé pour le prince-primat, etc. Ce fut au congrès de Vienne, en 1815, que ce « primàs des primàs » remporta le plus de succès. La même année, il impressionna tellement les hôtes de l'archiduc palatin Joseph, pendant le bal que ce dernier donna en l'honneur de sa belle-sœur, la grande duchesse Catherine Paulowna, qu'ils oublièrent de danser. Malheureusement, il eut le bras gauche cassé dans un accident de voiture. Devenu incapable de continuer sa carrière de musicien, il mourut dans un dénuement voisin de la misère, n'ayant pas su profiter de ses années de prospérité.

A côté de ce Tzigane pur sang, complètement voué au culte de la musique hongroise, il y eut à son époque non seulement des Hongrois qui lui disputèrent la célébrité, mais aussi des étrangers hypnotisés par son charme particulier. Jean de Lavotta, né le 5 juillet 1764, à Puszta-Foedémes, et mort le 10 août 1826, à Talya, appartenait à une bonne famille noble et devait embrasser la carrière judiciaire; mais son humeur aventureuse ne lui permit pas de poursuivre ses études à l'Université de Pesth. Il eut l'occasion de jouer du violon devant l'empereur Joseph II, honneur qui le décida à se consacrer exclusivement à la musique, qu'il avait cultivée d'ailleurs dès son enfance avec prédilection, soit à Pozsony, soit à Vienne. Il entra alors en qualité de chef d'orchestre dans la troupe des comédiens hongrois, qui donnait des représentations en 1792, à Bude et à Pesth. Mais une occupation régulière était pour Lavotta une sujétion très grande; il quitta donc son emploi dès les commencements de l'année suivante, après avoir encaissé les recettes d'un concert organisé à son bénéfice, ce qui prouverait qu'il avait rempli consciencieusement ses engagements envers son directeur. A la suite de toutes ces escapades, son père le déshérita; l'incorrigible bohème se mit à parcourir la Hongrie en tous sens, s'arrêtant plus ou moins

longtemps chez les amateurs de musique — il resta dix ans dans la famille d'Abranyi-Oerdoegh — et faisant même un voyage avec le comte Szirmay en Italie, où celui-ci acheta un stradivarius. En 1816, Lavotta ouvrit à Debreczen une maison de commerce pour y vendre des instruments et de la musique; mais sa velléité de vouloir terminer sa vie tranquillement ne lui réussit pas. A la suite d'une série de mauvaises affaires, il lui fallut reprendre son existence de vagabond, peu à peu tout à fait adonné à la boisson, dont il devint finalement la victime. Lavotta n'avait pas une éducation artistique proprement dite; mais il en savait assez pour posséder des aspirations d'une certaine élévation. Il composa des suites, sur des programmes poétiques, telles que le *Siège de Sziget*, écrit en 1792, la *Vie de l'insurgé*, écrite en 1809. Si ses idées musicales sont très riches et très variées, il ne sait pas leur donner encore un caractère nettement artistique; car il ne compose que pour le violon, abandonnant l'accompagnement aux arrangeurs pour le piano.

On trouve des traces d'un savoir musical plus complet chez **Antoine Csermak**, le compositeur hongrois originaire de Bohême, dont la biographie paraît être celle d'un héros de roman. On croit qu'il est né en 1771 à Hradsin, qu'il est l'enfant naturel d'un grand seigneur de Bohême, et l'on ne sait pas comment il s'est rendu en Hongrie. A Bude, on lui prête une aventure d'amour tragique qui lui trouble la raison. En 1809, il entre comme musicien dans un régiment de la noblesse insurgée. Après la guerre, il devient pour quelque temps maître de chapelle chez les Prémontrés à Jaszo; ensuite, il s'en va en Russie, et il y charme Alexandre Ier avec son violon et ses airs hongrois. Mais en 1812, il est déjà le musicien de l'archiduc palatin Joseph, emploi honorable et lucratif qu'il quitte bientôt pour reprendre sa vie errante. Alors, il semble qu'il va se fixer enfin, dans la famille Végh de Vereb, où on le choie et où il peut se consacrer exclusivement à son art. Il n'y reste pas cependant, et, après avoir usé et abusé de l'hospitalité de mainte famille, il meurt à l'hôpital de Veszprém en 1822. Csermak n'a pas l'originalité d'un Bihari ou d'un Lavotta, mais, comme il est musicalement plus instruit, il élargit le cadre des morceaux, et, tout en s'assimilant le sentiment hongrois, il le rend plus raffiné, plus souple à se plier aux exigences des règles de l'art. Aussi, Csermak s'intitula-t-il sur ses morceaux : « Musicien de génie. »

Ces trois coryphées de la musique hongroise instrumentale — à côté desquels on peut ranger également **Alexandre Kisfalady**, le poète lyrique, amateur-compositeur à ses moments perdus — lui ont donné un caractère classique auquel on ne s'attend pas, vu l'exotisme de ses rythmes choriambiques (– ᴗ ᴗ –) et antispastiques (ᴗ – – ᴗ), contenus aussi dans la rythmopée hongroise, et de la gamme mineure avec une quarte augmentée, qu'elle emploie fréquemment. Cette tendance à vouloir relever les allures des danses nationales — très nombreuses en Transylvanie — et de les grouper logiquement en commençant par l'adagio d'un *lassu* ou d'un *hallgato nota* (« lent » ou « air pour être écouté »), suivi d'une « coda », appelée *czifra* (brodée), plus animée, bâtie sur des dessins mélodiques brillants, et se terminant par un *friss* (friche = vif), aboutit à la création du *palotas*, — danse à l'usage des habitants des palais, — dans les trois mouvements duquel le compositeur peut donner la mesure de tout son talent, comme dans une sonate. C'était préparer le chemin à ceux qui essayeront plus tard l'introduction de la musique hongroise dans les formes les plus nobles. Et c'était aussi encourager les **Adam Horvath de Balocz**, les **François Verseghyc**, — né en 1760 et mort en 1820, — à se consacrer à la conservation des airs populaires anciens et à la composition de nouveaux airs. Le recueil du premier, datant de 1813, et contenant 450 mélodies, est la propriété de l'Académie hongroise des sciences, et démontre combien la musicalité du peuple hongrois était de tout temps développée. Les six mélodies de Verseghy sont plutôt des pastiches dans le genre de Haydn, mais elles témoignent en faveur du goût de leur auteur.

Ce fut au sein de ce monde musical des plus primitifs artistiquement, mais enthousiaste au possible, et on ne peut plus riche au point de vue des idées, que s'engendra la *Marche de Rakoczy*, au printemps de 1809, à la veille de la guerre terminée par la bataille de Wagram. Cornélius d'Abranyi père raconte ainsi sa genèse dans son livre sur *la Musique hongroise au dix-neuvième siècle* : « C'est un fait que la marche s'est formée des motifs du vieil air avec des modifications, suppressions et adjonctions plus ou moins importantes[1]. Quand, en 1862, on a commencé des recherches au sujet de son origine, il y avait encore des personnes qui avaient assisté à sa première audition. Bihari fréquenta beaucoup à Pesth le chef de musique militaire mi-tchèque, mi-allemand, nommé Nicolas Scholl, à qui était confiée la direction de l'orchestre du régiment hongrois « Prince Nicolas Esterhazy ». Le département de Pesth ayant fourni un régiment pour la dernière insurrection nobiliaire de 1809, Bihari composa une marche sur l'ancien air de Rakoczy et la présenta sur son violon à Scholl, qui en comprit la valeur et qui la nota et l'orchestra. Et comme ce fut son orchestre qui accompagna ledit régiment du département de Pesth dans sa marche sur Gyoer (Raab), où il devait se réunir au gros de l'armée, la marche nouvelle fut accueillie avec enthousiasme par les soldats. Le régiment de Scholl ayant été plus tard en garnison à Vienne, le transcripteur ne craignit pas d'y faire paraître la marche sous son nom chez l'éditeur Mechetti. Son titre est ainsi libellé : « *Marche fort appréciée, composée pour le régiment impérial-royal « Prince Esterhazy »*, par son chef de musique Nicholas Scholl. Arrangement pour le piano à quatre mains par François de Decret. » Parmi les témoins de la première audition, François Brauer, le maître de chapelle de l'église paroissiale de Pesth, vivait encore en 1862 et possédait même un exemplaire de la première édition. Un sort curieux fut réservé ensuite à la marche de Rakoczy (les Hongrois avaient donné le nom de ce prince à la *Marche fort appréciée* de Scholl pour en faire un symbole de leurs aspirations d'indépendance), sort que l'on s'explique difficilement, si l'on tient compte de l'enthousiasme ordinaire habituel des Magyars. Après la mort de Bihari, on l'oublia complètement, et, la publication de Scholl ne traversant presque jamais les frontières autrichiennes, personne ne s'intéressa à ce produit de la musique hongroise, ni à l'étranger, ni en Hongrie, jusqu'à la tournée artistique que Franz Liszt effectua dans son pays en 1839, quand il la

1. Ce « vieil air » est « la complainte de Rakoczy », que l'auteur du livre cité publie aussi, sans indiquer d'où il le tient. Il le publie dans une forme fruste, pour violon seul. L'air est embryonnaire; la première modulation à la dominante ne s'y trouve pas plus que le début si caracteristique.

fit figurer sur ses programmes, et jusqu'à la venue de Berlioz en 1841, qui lui ouvrit les portes de toutes les salles de concert avec sa transcription pour orchestre.





C'est avec la création collective de ce chef-d'œuvre incomparable dans son genre, et dans lequel le savoir-faire du *Kapellmeister* Scholl entre incontestablement pour beaucoup, que se termine l'époque en quelque sorte légendaire de la musique en Hongrie. Pour en compléter la description, il faut ajouter que l'aristocratie hongroise comptait dans ses rangs plusieurs familles tres adonnées au culte de l'art musical, notamment les Esterhazy, qui entretenaient dans leurs châteaux d'Esterhaza et de Kismarton, dès le commencement du XVIII[e] siècle, des troupes d'opéra et des orchestres symphoniques, ayant pour chefs Joseph Haydn, Ignace Pleyel et Jean-Népomucène Hummel, — les Batthyanyi à Rohoncz, les Karolyi à Megyer, les Erdődy à Pozsony, les Amadé à Csicso, les Brunswick à Martonvasar, chez qui Beethoven a passé plusieurs étés auprès de la comtesse Thérèse, qui, pendant un certain temps, fut son idéal. Et la bourgeoisie des villes libres de Kassa, de Pozsony, de Temesvar, avec la capitale Bude à leur tête, ne craignait pas, non plus, de se payer le luxe d'un théâtre, naturellement allemand, puisque, à la suite de

guerres incessantes, l'élément hongrois était très réduit et vivait de préférence à la campagne. Pour le théâtre allemand de Pesth, Beethoven écrivit ses *Ruines d'Athènes* et son ouverture *le Roi Etienne*. Quoique étrangers, ces foyers artistiques ne manquaient pas d'influencer l'âme hongroise, dont les aspirations tendaient, de plus en plus, vers la fondation d'une école musicale hongroise, semblable à l'école littéraire que venaient de créer les Kazinczy, les Kisfaludy, les Csokonai.

Avant de commencer l'historique de cette fondation, on doit rappeler le nom d'un grand artiste, originaire de Hongrie, mais qui est resté presque toute sa vie en dehors du courant national mentionné ci-dessus, précisément à cause de ce milieu citadin allemand dans lequel il avait vu le jour et dont il a été question tout à l'heure. Né à Pozsony le 24 novembre 1778, **Hummel** fut élevé dès sa plus tendre enfance par son père, musicien distingué lui-même; il reçut les meilleurs principes pédagogiques pour devenir pianiste et compositeur. Ses progrès surprenants attiraient l'attention de Mozart lui-même, qui le prit avec lui à sept ans, et lui donna des leçons pendant plus de vingt mois. Quoique devenu, entre temps, chef d'orchestre au théâtre de Schikaneder, son père se décida alors à faire une tournée de concerts avec le précoce virtuose. Ils parcoururent ensemble, de 1788 à 1795, toute l'Allemagne, le Danemark, l'Angleterre et la Hollande, récoltant autant de succès que Léopold Mozart y en avait récolté avec son fils, trente ans auparavant. Après son retour à Vienne, le jeune Hummel se mit à étudier le contrepoint et la composition avec Albrechtsberger et Salieri. Grâce à l'excellence de leur enseignement, il fit des progrès tels, qu'à dix-huit ans, il possédait tous les secrets de l'art musical. En 1803, le prince Esterhazy lui confia le poste de chef de son orchestre de Kismarton.

Ce poste, qu'avait illustré Joseph Haydn, le jeune artiste l'occupa très honorablement jusqu'en 1811, c'est-à-dire jusqu'au licenciement définitif de l'orchestre. Après cinq années consacrées de nouveau à des tournées de concerts et à l'enseignement du piano, Hummel accepta l'invitation du roi de Wurtemberg de se mettre à la tête de l'orchestre de la cour à Stuttgard, mais il n'y resta que jusqu'en 1820, car il brûlait du désir de pouvoir remplir les mêmes fonctions à Weimar, que la présence de Goethe transformait alors en métropole de l'Allemagne intellectuelle. Hummel y fut nommé chef d'orchestre de la cour et y déploya beaucoup d'activité comme compositeur et comme professeur jusqu'à sa mort, survenue le 17 octobre 1837. Le nombre de ses œuvres est considérable; ses deux messes, son septuor, ses concertos et ses sonates pour le piano, ses trios et son quintette lui assurent une place éminente dans le Panthéon des compositeurs, tandis que ses dix opéras ne furent guère joués ailleurs qu'à Weimar. Son style est très châtié et très élégant, et ses idées musicales sont toujours bien appropriées au cadre dans lequel il les fait figurer. Seulement, sa facilité d'improvisation, à laquelle il devait une grande partie de sa réputation universelle, ne lui permettait pas de contrôler la profondeur et la variété de son inspiration, inspiration puisée plutôt dans la virtuosité que dans l'émotion sentimentale. Il fut d'ailleurs le prototype du pianiste classique, et comme tel, il consigna consciencieusement tout son savoir dans sa méthode de piano connue de tous les pianistes. Sa ville natale lui a élevé un monument, et les Hongrois le considèrent, à juste titre, comme leur, car l'adagio en trois temps de sa sonate en la bémol est un joyau dans l'écrin de leur musique, ainsi que plusieurs autres de ses compositions.

On doit citer encore comme artistes musiciens hongrois, ayant fait leur situation à l'étranger, les trois frères **Fodor** : **Joseph**, le violoniste, élève de Georges Benda, et **Charles** et **Antoine**, les pianistes. Le premier eut même quelques succès à Paris dans les années 1787 et 1788. Ce fut pendant ce séjour que naquit sa fille Joséphine, la future Fodor-Mainvielle, dont la réputation de chanteuse d'opéra supporta même le voisinage de celle de la Catalani, et dont on publia, en 1857, une brochure intitulée : *Réflexions et conseils sur l'art du chant*, dans laquelle elle avait consigné les fruits de son expérience d'interprète et de professeur. Son père mourut à Saint-Pétersbourg, où il avait été appelé par Catherine II pour faire partie de l'orchestre de la cour. Quant à Charles et à Antoine Fodor, ils se fixèrent dans les Pays-Bas, où on les considérait comme des compositeurs néerlandais.

Quoique né à Tolna, en 1777, et mort à Bude, le 9 mars 1819, **Jean Fusz** doit être rangé aussi parmi les musiciens hongrois qui ont fait leur carrière en dehors de la Hongrie, en raison des tendances exclusivement allemandes de son activité de compositeur et de littérateur. Il devait son savoir musical à Albrechtsberger, qui le tenait pour son meilleur élève, et il pouvait se vanter de l'amitié d'un Joseph Haydn. Ces deux faits indiquent bien et sa valeur et le caractère de ses œuvres. Avec des antécédents pareils, ses opéras *Watwort, Romulus et Remus, Judith*, ses mélodrames *Pyrame et Thisbé, Isaak*, ses opérettes *la Cage, la Boîte de Pandore*, son idylle *Jacob et Rachel*, sa *Cantate en l'honneur de Henri Klein*, ainsi que ses compositions instrumentales, ne pouvaient être que très bien écrites et très classiques. Quant à ses écrits, ils parurent dans les journaux de musique de Vienne ou de Leipsick. Ce dernier journal publia, en guise de supplément, plusieurs œuvres de Fusz. On voit que c'était un artiste de premier ordre; la Hongrie le perdit juste au moment où il aurait pu s'occuper de la musique hongroise!

Si l'on a pu voir la musique subsister pendant les misères de la domination turque, s'enrichir d'éléments nouveaux aux temps de la « guerre des kurucz » et se développer dans le courant du XVIIIe siècle, malgré les tentatives germanisatrices de Joseph II, on ne sera pas surpris de l'essor artistique prodigieux qu'elle prend à l'époque glorieuse qu'on nomme la « Renaissance hongroise », et qui s'étend de 1825 à 1848. Au milieu de l'effervescence générale provoquée par les appels enflammés à l'activité patriotique du comte Etienne Széchenyi, le « plus grand des Magyars », le fondateur de l'Académie hongroise des sciences, le régénérateur social et économique du pays, les musiciens se sentaient encouragés eux aussi, et ils se mirent à s'occuper résolument de la création d'un art national. L'impulsion venait de la Transylvanie, alors principauté indépendante de la Hongrie, dont la capitale Kolozsvar (Clausenbourg) avait le caractère plus nettement magyar que la plupart des villes situées sur le territoire hongrois. Là, l'aristocratie entretenait depuis longtemps un théâtre hongrois permanent, dans lequel on jouait aussi bien la tragédie et la comédie que l'on chantait l'opéra-comique. Ce fut sur cette scène aux allures provinciales que l'on représenta, en 1823, le premier opéra hongrois, inti-

Oulé *Béla futasa* (la fuite de Béla), car l'ouvrage d'un certain Chindi ou Chudy, que l'on avait exécuté à Bude en 1793, était plutôt un vaudeville ou une comédie mêlée de chant qu'un opéra. L'auteur de cet essai lyrique, **Ignace Ruzsicska**, né, selon les uns, en 1774, et, selon les autres, en 1768, dans la Haute-Hongrie, et mort en 1833, était un violoniste très distingué, qui remplit pendant quelques années les fonctions de maître de chapelle à la cathédrale de Veszprém. C'est dire que la partition de ce premier opéra hongrois est très correctement écrite et qu'elle rappelle le style de Haydn. Malheureusement, elle est peu dramatique et ne permet pas aux chanteurs de remporter des succès faciles. Raisons qui l'empêchèrent de devenir populaire, et qui ôtèrent toute envie à l'auteur d'entreprendre la composition d'un autre opéra. La tentative ne fut pas cependant inféconde : elle éveilla l'ambition du jeune **François Erkel**, à tous égards plus apte que Ruzsicska à mener à bonne fin l'idée de la création de l'opéra hongrois. Né le 7 novembre 1810, à Békes-Gyula, mort à Buda-Pest en 1893, Erkel était le fils d'un régisseur agricole de la famille Wenkheim. Il montra dès son enfance beaucoup de dispositions pour la musique, et sut grandement profiter des quelques leçons de piano que lui donna son père, à ses moments perdus. Pour faire ses classes, on l'envoya à Nagy-Varad et à Pozsony, où son jeu brillant lui ouvrit toutes les portes, et où il eut l'occasion d'étudier les chefs-d'œuvre de tous les maîtres. S'étant décidé à embrasser la carrière artistique et ayant obtenu la protection de la famille Csaky, il se rendit à Kolozsvar, en 1830, et il obtint de tels succès comme professeur et comme pianiste que la « Société des amateurs de musique » lui confia la direction de son orchestre. C'était le mettre dans son élément, car il avait tous les dons qu'exige ce poste, et c'était lui faciliter l'étude de l'orchestration, dans laquelle il passa maître plus tard. Aussi, acquit-il au bout de cinq ans une telle réputation que la direction du théâtre allemand de Pesth lui offrit la place de second chef d'orchestre en 1835. Bien qu'ayant déjà le désir de se consacrer au culte de la musique hongroise, Erkel n'hésita pas à accepter cette invitation, car elle lui permit de vivre au centre du mouvement national, et de se rapprocher de l'élite de la nation. Et il n'a pas eu longtemps à attendre l'heure propice pour quitter le foyer de l'art allemand : un théâtre hongrois, appelé « Théâtre national », ayant été construit en 1837, il y fut nommé chef d'orchestre, dès l'année suivante. Alors, il fut mis forcément en relation avec toutes les célébrités artistiques de la Hongrie et de l'Europe de passage à Pesth.

Parmi les premières on doit rappeler : **Gabriel Mátray** (Rothkrepf), né en 1798, à Nagy-Kata, mort en 1874 à Pesth. C'était un musicologue-journaliste doté de quelques connaissances musicales, à l'aide desquelles il pouvait harmoniser proprement les airs populaires hongrois qu'il fut le premier à publier dans un recueil. Il déchiffra plus tard les mélodies conservées en tablature dans la collection Rofféggen. Ses travaux, consciencieusement faits et soigneusement écrits, se rapportent au *folk-lore* hongrois, et se lisent agréablement. **André Bartay**, né également en 1798, avait des ambitions artistiques plus élevées, malgré ses occupations bureaucratiques au service de la ville de Pesth. Il composa plusieurs messes : une pour le couronnement de Ferdinand V, en 1830, et une autre pour l'archiduc palatin Joseph, à la mort de qui il fit exécuter un oratorio à Pozsony, en 1847. En principe, son opéra *Aurélie* était un opéra allemand, représenté au Théâtre allemand de Pesth. Mais après l'ouverture du Théâtre national, on l'y monta, ainsi que son opéra-comique *Csel* (la feinte). En 1843, il fut nommé directeur de ce même Théâtre national, et, comme tel, il exerça une influence très salutaire sur le mouvement musical qui naissait en Hongrie. A la suite des événements de 1848 et 1849, il quitta son pays, et, après un séjour assez long à Paris, il se fixa en Allemagne, où il mourut à Mayence, le 4 octobre 1856. Il laissa en manuscrit deux oratorios et un opéra que l'on n'a pas encore exécutés.

François-Séraphin Bräuer, né à Pesth le 20 octobre 1799, se tenait tout à fait en dehors du mouvement hongrois, car son père, premier basson au Théâtre allemand, était originaire de la Bohême et vivotait péniblement avec sa nombreuse famille au sein de la population alors presque exclusivement allemande de la capitale hongroise. Quoique jouant déjà très bien du piano, Bräuer apprit le violon à huit ans, pour pouvoir gagner de l'argent. Dès l'âge de dix ans, il faisait partie de la bande de Bihari et il aidait ses parents avec ce qu'il gagnait en jouant pendant des nuits entières. En 1812, il prit quelques leçons de Hummel, et en 1818 il fit une tournée de concerts dans les villes principales de l'Autriche et de la Hongrie. En 1819, il retourna à Pesth pour se consacrer entièrement à l'enseignement de la musique. En 1833, il obtint l'emploi de maître de chapelle à la paroisse la plus importante de la ville, emploi qu'il garda jusqu'à sa mort, survenue en 1871.

Parmi ses nombreux élèves, il faut citer **Stephen Heller** (voyez page 2641) : l'universalité de sa réputation témoigne en faveur de l'excellence de l'enseignement de son professeur. **Mathias Engesser**, né à Bonyhad, le 17 avril 1812 et mort à Budapest en 1882, s'occupa spécialement de musique religieuse; de 1835 à 1871, il remplit les fonctions de « cantor » à côté de Bräuer, et, après la mort de celui-ci, il devint son successeur comme maître de chapelle. En 1871, il fonda une « Société Liszt » et s'occupa beaucoup aussi de la création et de l'organisation des orphéons hongrois, pour lesquels il écrivit plusieurs compositions fort réussies. A l'occasion, il se servait très spirituellement de la plume du polémiste. **Benjamin Egressy** naquit en 1814, à Laszlofalva. Il embrassa la carrière de comédien avec son frère Gabriel, qui devint plus tard une des gloires de la corporation des acteurs hongrois. Quant à Benjamin, il se contenta des rôles secondaires, tout en composant des mélodies et en traduisant en hongrois les livrets des opéras que le Théâtre national voulait monter. Comme son éducation musicale laissait beaucoup à désirer, ses inspirations, toujours originales et jamais vulgaires, ne franchissaient pas les limites du domaine des morceaux à cadre restreint ou des airs populaires. D'où la popularité de ces derniers en Hongrie; c'est pour cette raison qu'Emmanuel Chabrier a cru avoir le droit d'introduire dans son opéra *le Roi malgré lui* une des mélodies les plus connues d'Egressy (*Ez a vilag amily en nagy*). Les Hongrois lui doivent aussi la musique du *Szozat* de Vörösmarty, leur *Credo* national. Il est, en outre, l'auteur du mélodrame populaire *A Két Sobri* (les Deux Chobri) et de la plus grande partie des livrets des opéras d'Erkel. Pendant la guerre de 1848 et de 1849, Egressy servit la cause hongroise les armes à la main, ce qui

ne l'empêcha pas de composer plusieurs marches très entraînantes. Les calvinistes hongrois lui doivent, d'autre part, un livre de psaumes arrangés pour l'orgue. Il mourut le 15 juillet 1851, à Pesth, après avoir repris sa modeste place au Théâtre national.

Charles Thern, né à Iglo le 13 août 1817, appartenait à une famille protestante de fabricants d'orgues et de pianos, immigrée de Salzbourg en Hongrie, pour se soustraire aux persécutions religieuses. Thern eut la bonne fortune de trouver dans sa ville natale non seulement un professeur de musique excellent, le Tchèque Auguste Gellen, qui lui donna une instruction musicale assez complète, mais aussi un protecteur puissant dans la personne du baron Fischer, l'amateur enthousiaste, chez qui il eut l'occasion de connaître la musique de chambre de tous les grands maîtres. Pendant qu'il faisait ses classes à Miskolcz et à Eperjes, il parvint à recruter des orchestres au moyen de ses camarades. Pour les occuper, il se mit à composer, dès sa seizième année; aussi avait-il déjà une certaine réputation quand il arriva, en 1836, à Pesth, où il eut, chez un de ses parents, l'occasion de se mettre en rapport avec les littérateurs hongrois les plus renommés. Ce fut ainsi qu'il put composer, sur le manuscrit à peine séché de Vörösmarty, la musique du *Fotidal* (la chanson de Fot). Avec ses airs intercalés dans la comédie célèbre de Joseph Gaal : *A Peleskei Notarius* (le notaire de Peleske), représentée au Théâtre national en 1838, Thern assura l'accès de la scène aux mélodies populaires. A cet égard, il s'est acquis incontestablement beaucoup de droits à la reconnaissance de la Hongrie : mettre en évidence les richesses mélodiques de la musique hongroise populaire était le meilleur moyen de la conserver et de la recommander aux soins des générations artistiques futures. Les opéras de Thern : *Gizul, le Siège de Tihany, le Malade imaginaire*, ne manquent pas de valeur musicale, mais ils ne sont pas non plus de nature à augmenter sa réputation. Par suite de leur peu de succès, ces opéras mirent fin à l'activité créatrice de leur auteur, d'ailleurs de plus en plus absorbé par les soucis du professorat, et surtout par l'éducation de ses deux fils, Guillaume et Louis, nés en 1847 et 1848, dont le talent, mis à l'épreuve en maintes tournées de concerts, leur assure à Vienne une place très marquée parmi les professeurs de piano. Thern mourut à Budapest le 21 avril 1892.

Marcus Rozsavölgyi, né en 1787 à Balassa-Gyarmath, mort à Pesth, le 23 janvier 1848, et **Joseph Szerdakelyi**, né le 9 mars 1804, mort le 18 février 1851, furent en quelque sorte des survivants de l'époque précédente. Le premier possédait beaucoup de virtuosité sur le violon et composait dans le genre « Palotas » des Bihari et des Lavotta, démontrant ainsi que la musique hongroise peut être très avantageusement cultivée par les Israélites; d'ailleurs, au commencement du XIXe siècle, il y avait tout un orchestre composé de Juifs à Topinar, et cet orchestre rivalisait aisément avec ceux des Tziganes. Pour le second, la composition n'était en quelque sorte qu'un passe-temps, — malgré les qualités très réelles de la musique de son opérette *Tündérlak Magyarhonban* (un château de fées en Hongrie), — car il était surtout acteur comique de premier ordre.

On doit inscrire à l'actif de la mémoire de Rozsavölgyi la création de la danse *Kör magyar*, que l'on essayait d'introduire dans les salons hongrois, il y a soixante-dix ans, pour donner un pendant national au *quadrille français*. Son fils Jules devint, en 1852, le fondateur de la maison d'édition « Rozsavölgyi et Cie », qui est encore aujourd'hui la plus importante maison de Budapest.

Jean **Travnyik**, né le 26 juin 1816 et mort en 1871, se voua spécialement à la propagation de la musique de piano, soit comme professeur, soit comme compositeur. Ses variations sur un air populaire méritent d'être préservées de l'oubli. Dans l'orchestre même du Théâtre national, il y avait des musiciens d'un talent remarquable : **Ridey-Khone**, l'éminent violoniste, auteur de plusieurs fantaisies sur des airs hongrois; **Georges Csaszar** (Kaiser), auteur de l'opéra *A Kunok* (les Cumans); **Elisabeth de Morzsina**, dont les mélodies à l'italienne jouissaient à un moment d'une certaine popularité; les frères **Charles** et **François Doppler**, flûtistes originaires de la Pologne autrichienne : **François** (né à Lembergenen en 1821, mort à Baden en 1883) est universellement connu à cause de ses fantaisies si bien écrites pour son instrument, et qui éclipsent la renommée de ses opéras *Vanda, Benyovsky, Ilka*, — tandis qu'on doit à **Charles** les opéras-comiques *Granatos tabor* (le camp des grenadiers), *A két huszar* (les deux hussards). **Adolphe Ellenbogen** s'occupa, au contraire, seulement de musique de danse, mais, dans cette spécialité, il jouissait d'une certaine réputation. **Joseph Gung'l**, né le 1er décembre 1810 à Zsambok, est plus connu sous ce rapport, en dehors des frontières de la Hongrie. Avec son cousin **Jean Gung'l**, de neuf ans moins âgé, il s'assura une place très enviée sur les programmes des orchestres de bal; seulement, il se désintéressa tellement des aspirations musicales de ses compatriotes, qu'il ne doit être fait mention de sa personnalité que pour constater qu'il était né Hongrois.

L'atmosphère que l'enthousiasme de tous ces talents et de toutes ces bonnes volontés ont créée autour du Théâtre national ne pouvait que fortifier le jeune **François Erkel** dans sa résolution de ne vivre que pour le développement de la musique hongroise sur le terrain de l'art dramatique. Pour son bonheur il trouva dans **Benjamin Egressy** (voyez page 2627) un confrère qui, avec le désintéressement le plus complet et le plus rare, s'empressa de lui venir en aide dans cette noble tâche. Il lui soumit le livret de *Bathory Maria* (Marie Bathory), opéra en trois actes, à la composition duquel Erkel se mit au travail de suite avec une ardeur juvénile. L'œuvre, rapidement terminée, fut montée aussitôt; sa première représentation eut lieu le 8 août 1840. L'effet que son caractère franchement national, son style imitant celui des compositeurs italiens à la mode, son sujet éminemment sentimental, exercèrent sur le public, gagné d'avance à cette tentative si honorable par les exhortations patriotiques de la presse, fut énorme, et encouragea puissamment l'auteur à poursuivre ses efforts dans la voie qu'il suivait. Aussi, la partition de *Hunyadi Laszlo* (Ladislas de Hunyad) ne tarda-t-elle pas à être achevée, et Erkel put la conduire lui-même à la première représentation de l'opéra, — le 4 février 1844, — au milieu des applaudissements frénétiques d'un public en délire.

D'ailleurs, il y eut alors, au Théâtre national, une troupe lyrique très acceptable, recrutée à vrai dire un peu au hasard, mais très fière de pouvoir contribuer par ses talents à la réalisation de l'idée généreuse du jeune maître; cette troupe était composée notamment de Mmes Schodel, de Louise Eder, de

Michel Füredi, né à Vacz en 1816, mort à Pesth en 1871, dont les mélodies populaires figurent encore aujourd'hui avantageusement sur les programmes des chanteurs hongrois. Dans le principe, *Hunyadi* n'avait pas d'ouverture; Erkel en composa une en 1845, évidemment sur le modèle de la grande ouverture de *Fidelio*. Elle est très bien construite et très bien instrumentée et constitue, avec l'introduction du dernier acte, appelée *Hattyudal* (chant du cygne), la partie la plus intéressante de l'opéra, auquel Erkel ajouta, en 1850, un air de bravoure pour Mme de La Grange, en représentation à Pesth, pendant plusieurs mois. Ce fut en 1845 aussi que l'auteur de *Hunyadi* gagna un prix avec son *Hymnus* composé sur les vers de Höklcsey; il alterne même actuellement avec le *Szozat* d'Egressy dans les solennités publiques[1]. Après tous ces succès, on vit Erkel s'atteler à la composition de son *Bank ban*, et de nouveau sur un livret d'Egressy; mais l'incubation de cette œuvre dura dix-sept ans, à cause des événements de la guerre de 1848-1849 et de la situation désespérée du pays, après l'issue fatale de la prise d'armes des Hongrois.

Pendant les huit années qui s'écoulèrent entre l'arrivée d'Erkel sur les bords du Danube et l'achèvement complet de son œuvre capitale, deux événements importants se passèrent à Pesth, en dehors de l'action du Théâtre national : la première apparition de **Franz Liszt** dans la capitale hongroise en 1839 et la fondation du Conservatoire de musique en 1840.

L'arrivée de Liszt à Pesth avait une double signification : c'était, à la fois, un acte de piété patriotique et de générosité humanitaire; car elle eut lieu après l'inondation terrible qui avait dévasté Pesth au printemps de 1838. Or, Liszt est né à Raiding, en Hongrie, le 22 octobre 1811, et, en apprenant le désastre qui frappait son pays natal, il accourut pour lui venir en aide, pour sécher les pleurs de ses compatriotes! Son père, Adam Liszt, appartenait à l'administration des biens immenses des princes Esterhazy en qualité d'inspecteur des bergeries, d'où les seigneurs hongrois tiraient à cette époque-là le plus clair de leurs revenus. Et le jeune employé avait à tel point la passion de la musique, qu'en se mariant, il s'acheta un piano, ce qui était alors un objet de grand luxe, et qu'il passa ses heures de loisir à jouer de cet instrument. Chose curieuse! lui qui était le fils d'un père ayant eu vingt-six enfants de trois femmes, et dont l'épouse — Anne Laager, une Autrichienne de la ville de Krems, était elle aussi un quatorzième enfant — n'a eu qu'un fils unique, le petit Franz. Les dispositions extraordinaires de celui-ci pour la musique se décelèrent dès ses premières années. Il écoutait le jeu de son père avec une attention surprenante pour son âge, et, dès qu'il put s'asseoir devant le piano, il n'avait pas de plus grand bonheur que d'en tirer des sons. Son père se consacra alors à son éducation musicale, dépensant ses appointements en achats de musique, au grand désespoir de sa femme. Mais Adam Liszt connaissait les succès qu'avaient remportés les jeunes Mozart et Hummel; il poussa donc les études de l'enfant prodige jusqu'aux limites de son savoir, qui devait être assez étendu, puisque dans les deux concerts donnés par le petit pianiste à Sopron (Oedenbourg), celui-ci exécuta des concertos de Hummel — en *si* mineur — et de Ries — en *mi* bémol. La stupéfaction que le jeu brillant et expressif d'un artiste à peine âgé de neuf ans produisit dans l'auditoire fut plus grande encore à Pozsony, où il avait cependant à combattre le souvenir de Hummel, l'orgueil de la ville. Encouragé par ces succès, Adam Liszt prit la résolution d'abandonner son emploi et de s'installer à Vienne pour y achever l'éducation musicale de son fils, sous la surveillance des maîtres célèbres qui y habitaient, tels que Charles Czerny, Albrechtsberger, Salieri. Le premier donna ses leçons gratuitement au petit Franz, à qui il fit travailler, avant tout, les fugues de Sébastien Bach. Aussi, les posséda-t-il à tel point qu'il était capable de les jouer dans n'importe quel ton, indiqué à volonté. Ce fut une pension assurée à la famille Liszt par le prince Esterhazy et les comtes Apponyi, Erdödy et Szapary, qui la fit vivre pendant les années d'apprentissage du futur « roi des pianistes ». Ces années furent terminées par les trois concerts qu'il donna dans le courant de 1823 et à l'un desquels il eut pour auditeur Beethoven lui-même. Le grand compositeur fut tellement impressionné par la précocité du talent de son « jeune confrère », qu'il l'embrassa devant toute la salle, et qu'il le proclama « artiste véritable ». Ayant obtenu ainsi pour son fils la consécration musicale suprême, Adam Liszt entreprit avec lui une tournée de concerts à travers l'Allemagne, avec l'intention de se fixer à Paris, qu'il tenait pour le centre artistique du monde. L'accueil que le jeune Franz y reçut fut on ne peut plus flatteur pour son orgueil et fructueux pour sa bourse. Il devint rapidement le favori des salons, notamment de celui de la princesse de la Moskowa, où, sous la Restauration, se rencontraient les dilettanti parisiens. Aussi, lui facilita-t-on l'accès de l'Opéra, qui accueillit et monta sans hésitation son opéra en un acte, *Don Sanche*, le 17 octobre 1825. C'était le pavé de l'ours; car en exigeant d'un adolescent, récemment arrivé de Hongrie, qu'il satisfît au goût du jour dans le Paris des Rossini, des Hérold, des Auber, on excédait les limites des possibilités raisonnables.

Sous le coup de cet insuccès, le jeune Liszt fut tellement découragé qu'il sembla perdre toute son ambition, toute son ardeur au travail, compromettant ainsi la situation financière de sa famille. Pour soulager celle-ci, sa mère se rendit à Gratz, en Styrie, chez sa sœur, et le jeune virtuose partit avec son père en tournée de concerts. Or, le père de Liszt mourut presque subitement pendant un de ces voyages, à Boulogne-sur-Mer, en 1827, laissant son fils dans un tel désarroi que, pour payer l'enterrement, il fut obligé de vendre son piano. Mais déjà sa mère accourait, et, comprenant les devoirs qui lui incombaient en face d'une nature aussi délicate que celle du jeune Franz, elle réglait avec prudence et fermeté leur existence commune, qui reposait exclusivement sur les profits que pouvaient produire les leçons données par le jeune virtuose. D'après le dire des personnes qui le connaissaient à cette époque, Liszt avait des allures de jeune fille, peut-être à cause des recommandations qu'il avait reçues de son père mourant. D'autre part, il était resté sous l'impression que lui avait laissée un moment le désir de ses parents de le voir embrasser la carrière ecclésiastique. De là, ses tendances religieuses, frisant quelquefois le mysticisme, mais exemptes cependant d'étroitesse confessionnelle. Lisant énormément pour combler les lacunes d'une éducation scientifique

1. Erkel arrangea les motifs principaux de son opéra pour une marche militaire. Elle s'appelle *Marche de Hunyadi*, qu'Ernest Reyer a publiée plus tard, sous le titre de *Marche tzigane*.

forcément superficielle, Liszt se jeta corps et âme dans le mouvement romantique sous les auspices de son ami Petrus Borel, l'auteur d'un volume de vers intitulé *Rhapsodies*. Par suite de sa participation aux luttes littéraires de 1830, il s'habitua aux polémiques, disposition d'âme qui lui servit beaucoup plus tard, quand il devint l'un des chefs de l'école néo-allemande, et ce fut probablement le titre du recueil des poésies de son ami qui lui donna l'idée d'appeler des « rhapsodies » ses fantaisies sur des airs hongrois. Il est probable aussi qu'il se serait laissé vivre à l'instar de tant d'artistes enlisés dans leurs occupations et préoccupations journalières et matérielles. Heureusement pour Liszt, il fut témoin des succès de Paganini; non seulement ces succès étaient de nature à exciter son ambition, mais ils lui démontraient par surcroît qu'un grand virtuose peut transformer le caractère de son instrument. Partant de là, il se dit que, pour obtenir des succès jusqu'alors inconnus sur le piano, il fallait le traiter autrement qu'on ne l'avait fait auparavant : c'est-à-dire, qu'au lieu de s'en servir comme de tout autre instrument, il allait l'employer à réaliser la synthèse de tous les autres ainsi que du chant humain. C'est le secret de la puissance enchanteresse du jeu de Liszt : chez lui, la virtuosité sur le piano n'était qu'un moyen destiné à donner l'idée de celle d'une foule d'autres instrumentistes ou d'une troupe complète de chanteurs. But que poursuivent inconsciemment, du reste, les morceaux écrits en style polyphonique, et principalement les pièces en style fugué. Pour arriver à la réalisation de cette conception aussi ingénieuse que conforme au caractère d'un piano bien conditionné, le jeune artiste se rendit en Suisse, et y travailla pendant six mois son mécanisme déjà parfait, en l'assouplissant au point de vue de la sonorité, en le colorant, en quelque sorte. L'effet de cette nouvelle manière de faire valoir l'instrument fut d'autant plus foudroyant que Liszt mit son jeu transformé au service des tendances réformatrices de Berlioz, et qu'il l'employa en faveur de la propagation des œuvres les moins connues de Beethoven, ou pour rendre populaires les mélodies de Schubert. C'était vivifier l'interprétation, c'était rajeunir les programmes de la virtuosité, c'était élever le piano au-dessus de tous les autres instruments. Si l'on tient compte, au surplus, de la rareté relative des concerts et des virtuoses et des difficultés matérielles qu'avaient à surmonter les artistes en tournée de concerts, en raison de l'insuffisance et de l'insécurité des communications avant l'établissement des chemins de fer, on comprend les triomphes de Liszt, à qui une santé indestructible permit de tout entreprendre et de tout mener à bonne fin. Entouré de l'auréole de ses succès parisiens, il parcourait le midi de la France, la Suisse et l'Italie, en compagnie de la comtesse d'Agoult (Daniel Stern), — son recueil de compositions, intitulé *Années de Pèlerinage*, date de cette époque, — quand il apprit, tout à coup, à Venise, au printemps de 1838, que la ville de Pesth avait été presque entièrement détruite par les flots du Danube, sorti de son lit. Accourir au secours de ses compatriotes devint alors son idée fixe. Il se rend incontinent à Vienne, où il donne coup sur coup plusieurs concerts au bénéfice des Pesthois sinistrés; puis, après avoir envoyé préalablement près de 100.000 francs, il arrive dans la capitale hongroise pour y continuer la série de ses largesses, ne se faisant entendre qu'au profit des inondés. En face de ces preuves touchantes de sollicitude patriotique, les Hongrois ne savent comment exprimer leur gratitude; finalement, ils lui offrent un sabre d'honneur, enrichi de pierreries, pour l'anoblir, car le port des armes n'était jadis permis qu'aux nobles en Hongrie. D'ailleurs, ce fut alors que Liszt apprit à connaître la musique hongroise, et l'impression profonde que ses beautés réelles exercèrent sur lui apporta une récompense inestimable à sa nature d'artiste. En tout cas, la conception de ses *Rhapsodies hongroises* en fut le fruit et lui assura la possession d'une veine musicale nouvelle et au moins aussi riche que celle exploitée par Frédéric Chopin. En 1841, à Francfort, il entra dans une loge maçonnique, séduit qu'il était par les tendances humanitaires des « frères en Hiram ». Quelque temps après, eurent lieu ses fameux concerts à l'Opéra italien de Paris, dans lesquels il éclipsa définitivement ses rivaux par l'ampleur et la variété de ses programmes, par la fougue et la poésie de son interprétation, et à la suite desquels on fit frapper à la Monnaie une médaille en son honneur. L'année 1845 le ramena en Allemagne, à l'occasion de l'inauguration du monument de Beethoven à Bonn. Il y joua le concerto en *mi bémol* du maître avec une telle supériorité qu'il arracha des cris d'admiration à ses adversaires les plus acharnés.

Un nouveau voyage en Hongrie, pendant l'année 1846, l'attacha encore davantage aux charmes de la musique hongroise. Seulement, il ne s'occupe plus exclusivement de la musique des *Palotas* comme en 1839; maintenant, il se laisse entraîner aussi par la verve étourdissante des *Csardas*, danses empruntées aux fêtes populaires, ayant lieu dans le *csarda* (cabaret), et que le baron Béla Wenkheim avait mises à la mode comme symbole chorégraphique du courant démocratique. De Hongrie, Liszt se rendit à Constantinople par la Valachie, et de là dans le sud de la Russie, où, d'après ses dires, rapportés par M. Gollerich, il donna à Elisabethgrad, en 1847, un dernier concert à son profit. Ce fut pendant cette tournée qu'il fit, à Kieff, la connaissance de la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein, qui devint son Égérie pendant le reste de sa vie. Pour commencer, la princesse, liée avec la grande-duchesse de Weimar, Maria Paulowna, sœur du tzar Nicolas Ier, obtint que Liszt fût nommé directeur de la musique de la cour grand-ducale (le 2 nov. 1847). C'était préparer une sinécure au roi des pianistes; mais c'était le placer aussi au milieu de la mêlée qui commençait à se dessiner alors en Allemagne, entre musiciens du passé et musiciens de l'avenir. Rempli des souvenirs des luttes littéraires auxquelles il avait assisté à Paris, il se jeta résolument dans les rangs des novateurs, soutenant d'abord Schumann et ensuite Richard Wagner, dont il devint à la fois le Mécène, l'interprète et l'ami. Son activité à cet égard n'appartient pas au cadre de l'histoire de la musique hongroise; qu'il soit donc permis de ne revenir à Liszt que lorsqu'il reparaîtra, quelques années plus tard, au milieu de ses compatriotes.

Le second événement concernant le monde musical hongrois, et auquel il est fait allusion plus haut, est la fondation d'un « Conservatoire national de musique » en 1840, sous les auspices d'une Société de musique présidée par le musicologue Gabriel Matray, déjà cité. A vrai dire, ce ne fut pas la première école publique consacrée à la musique en Hongrie; il en existait une à Kolozsvar, depuis 1819, et une autre à

Arad, depuis 1833. Mais la création du Conservatoire de Pesth avait une signification particulière. Cette fondation serra un lien nouveau entre les musiciens d'origine allemande qui pullulaient alors en Hongrie, tels que les Louis Meuner, les Antoine-Charles Winkler, les Schindelmeisser et l'élément hongrois tendant à cultiver artistiquement la musique nationale. Parmi les fondateurs, Franz Liszt figure pour la somme de 5,000 francs, et, stimulés par l'exemple de sa munificence, les artistes étrangers, donnant des concerts à Pesth, ne quittent jamais cette ville sans jouer au profit du « Conservatoire national »; nous citerons notamment Henri Vieuxtemps, le grand violoniste belge, qui a contribué à la création d'une classe de violon, et Sigismond Thalberg, qui a participé à la création d'une classe de piano[1] (1843). Car, en principe, le Conservatoire de Pesth visait surtout l'enseignement de l'art du chant, particulièrement estimé en Hongrie.

Mais tout cet épanouissement de la vie musicale si rempli de promesses subit un arrêt considérable par suite des troubles politiques survenus en 1848 et 1849, et pendant les premières années du règne absolutiste qui en fut le corollaire. Le baron Bach, le créateur du système qui conduisit l'Autriche à Solferino, travaillait perfidement à l'anéantissement de tout ce qui était hongrois; il faisait tous ses efforts pour étouffer aussi les moindres manifestations du génie de la race. Ses créatures étrangères, envahissant toutes les administrations du pays, y installaient cent chapeaux de Gessler, tandis que sa police poursuivait la pensée hongroise même sur les titres des morceaux de musique et sur les programmes des concerts, avec un acharnement aussi vexatoire que ridicule. État de choses non seulement décourageant pour tout travail sérieux, mais aussi très propice à la publication et à la propagation de mille élucubrations sans valeur, se fardant des couleurs du patriotisme et se soustrayant ainsi à toute critique raisonnable et impartiale. Certes, les frères Kiszner, Jean Palotassy, de son vrai nom Jean Pecsenyanszky, Coloman Nyiangai, Nicolas Konkolythege, Jean de Svastics, étaient des gens de talent, mais leur savoir ne dépassait pas celui des amateurs. Quant au comte Étienne de Fay, mort à soixante ans le 19 mars 1862, et à Gustave de Fay, fils du fabuliste André de Fay, ils brillaient par leur virtuosité sur le piano, — le premier avait été un ami de Hummel, — mais ils ne se faisaient jamais entendre en public. Étienne de Fay est, du reste, l'auteur d'un recueil des anciens airs hongrois, paru en cinq cahiers, et le Théâtre national a représenté de Gustave de Fay un opéra intitulé *Camilla*, écrit dans le goût italien, mais qui n'a pas pu rester au répertoire. Les grands opéras d'Ignace Bognar (*Marie Tudor*) et de Léo Kern (*Benvenuto Cellini*) ainsi que l'opéra-comique de Charles Huber (*la Fille Sicule*) n'eurent pas non plus de lendemain. Charles Huber ne se sentit pas découragé par cet échec, car il avait à son arc sa virtuosité sur le violon, qui lui valait de faire partie et de l'orchestre du Théâtre national et du corps enseignant du Conservatoire. En 1856, il fit une tournée de concerts avec les frères Doppler en Allemagne, en Belgique et en Angleterre. C'est à lui que l'on doit la première méthode de violon hongroise. La première méthode de piano hongroise date de 1802; elle a pour auteur Étienne Gati, et c'est André Bartay qui fit paraître, en 1834, le premier traité d'harmonie hongrois. Huber cultiva ensuite la muse légère de l'opérette, tout en écrivant beaucoup de chœurs pour voix d'hommes et tout en fondant une société de quatuors à Pesth.

Colomann Simonffy, né le 4 octobre 1832 à Tapio-Szelé, mort dans une maison d'aliénés en 1889, et son ami Gustave Szenffy (Kuhlmann), né en 1809, mort en 1872, commençaient à avoir une vague idée de la nécessité de s'occuper systématiquement de la théorie de la musique hongroise. Si leurs efforts ne produisirent pas d'effets immédiats, il n'en est pas moins vrai qu'ils donnèrent l'impulsion initiale aux travaux entrepris plus tard dans ce sens. Ce sont l'exiguïté de leurs études préparatoires et la modestie de leurs moyens financiers qui les ont empêchés d'atteindre leur but, et non pas leur manque de bon vouloir. Simonffy composa un grand nombre d'airs populaires, auxquels Szenffy fournit l'accompagnement pour le piano. D'ailleurs, il fut lui-même l'auteur de plusieurs airs; mais son principal mérite consiste dans l'ardeur infatigable avec laquelle il recueillit des lèvres du peuple les airs populaires même les plus insignifiants, pour en extraire la synthèse du génie hongrois au point de vue de la musique. Son recueil comprenait près de deux mille mélodies; malheureusement, il est resté en manuscrit, et, comme tel, il est tombé dans des mains qui ne l'ont pas conservé.

Ce fut Emeric Székely qui jouit en Hongrie de la plus grande popularité pendant les tristes années de l'absolutisme. Né le 8 mai 1823, à Matyfalva, il reçut une éducation complète au sein d'une famille aisée et considérée. Ses dispositions musicales surprirent ses parents dès son enfance; ceux-ci n'épargnèrent rien pour rendre ses études musicales aussi complètes que possible. Il les fit à Pesth et débuta à Pozsony, pendant la Diète, comme pianiste et comme compositeur. Après avoir donné des concerts en Transylvanie, il entreprit un voyage à l'étranger. A Paris, il fut accueilli chez Octave Feuillet, et Alexandre Dumas père écouta volontiers ses transcriptions d'airs populaires hongrois. Mais les événements de 1848 le ramenèrent en Hongrie. Compromis dans la révolution, il émigra en 1850 en Angleterre, où il publia une série de compositions dans le genre de celles de Prudent, de Henri Herz, de Thalberg. En 1852, il retourna en Hongrie, où il vécut, soit à Pesth, soit à la campagne, en se consacrant à la composition et à l'enseignement du piano. Ses compositions dépassent le nombre de cent et se recommandent par l'élégance de leur style. Il a écrit une vingtaine de fantaisies sur des airs populaires hongrois; mais ce sont surtout ses *Idylles hongroises* qui se recommandent à l'attention du monde musical. Il mourut en 1895, entouré de toutes les manifestations spontanées de l'estime publique.

Ce fut encore une troisième apparition de Franz Liszt en Hongrie qui donna, en 1856, une nouvelle impulsion à l'activité musicale de ce pays. Il s'agissait de l'exécution de la première messe de Liszt pour soli, chœur et orchestre, composée à la demande spéciale du prince-primat Jean Scitovszky, à l'occasion de l'inauguration de la basilique d'Esztergom (Gran). Cette demande avait un côté fâcheux : elle lésait les droits incontestables de Charles Seyler, le maître de chapelle primatial, né à Bude en 1815, mort en 1885, à qui ses travaux exclusivement con-

1. Vieuxtemps a aussi exprimé musicalement sa sympathie pour les Hongrois. Il composa avec Erkel une « Fantaisie hongroise » pour piano et violon; c'est une de ses œuvres les mieux venues.

sacrés au rehaussement des offices religieux auraient dû assurer la préférence, sur un compositeur mondain par excellence.

Le choix du prélat ne fut pas non plus approuvé par ceux qui connaissaient le rôle révolutionnaire que Liszt jouait à Weimar, à la tête des partisans de « la musique de l'avenir ». Mais des partisans de cette musique, il y en avait déjà à Pesth à ce moment-là, notamment **Michel Brand**, né le 4 septembre 1814 à Boldog-Asszony. Ce compositeur musicologue s'était tenu très longtemps à l'écart de tout le mouvement musical hongrois, non seulement parce qu'il ne savait pas le hongrois, sa ville natale se trouvant à la frontière de l'Autriche, mais aussi parce qu'il avait été élevé à Pozsony, — ville essentiellement allemande à cette époque, — où il avait fait ses études musicales sous les auspices de Jean Turanyi, organiste et théoricien éminent, plus tard maître de chapelle à Aix-la-Chapelle. Grâce à la protection de ce maître désintéressé, Brand passa sept ans en Croatie comme professeur de piano chez les comtes Pejacsevich. Tout en enseignant la musique, il y compléta ses études de contrepoint et d'instrumentation, composant des messes, des symphonies, des concertos et de la musique de chambre. Ce fut en 1845 qu'il alla habiter Pesth, où il vécut d'abord à l'écart du mouvement musical hongrois. Il y composa un opéra sur un texte et sur un sujet allemands, en s'inspirant des principes en faveur desquels Richard Wagner venait de publier ses écrits. Mais ses tendances à se consacrer au service de la muse allemande furent singulièrement atténuées après le voyage qu'il fit à Weimar. Il comprit que l'Allemagne pouvait facilement se passer de lui, vu le nombre immense de ses musiciens. L'accueil qu'il reçut chez Liszt en fit, au contraire, un des plus fervents admirateurs du grand pianiste. L'exécution de la messe de son idole l'intéressa donc particulièrement, et il jeta dans la balance toute l'autorité que son savoir et le sérieux de son caractère lui avaient acquise en Hongrie.

Pour le récompenser de son zèle, Liszt lui proposa de compléter son œuvre par la composition d'un graduel et d'un offertoire. Brand termina rapidement, et à la satisfaction de tous, le travail demandé; mais, pour contenter les partisans de Seyler, ce furent cependant les compositions de ce dernier qui obtinrent l'honneur d'être intercalées dans la messe, le jour de l'inauguration (le 8 septembre 1856). Cette cérémonie eut lieu en présence de François-Joseph entouré de toute sa cour, et, pour exprimer sa satisfaction, le souverain accorda au compositeur la croix de commandeur de l'Ordre de François-Joseph. Liszt saisit cette occasion pour faire entendre à Pesth, au Théâtre national, ses poèmes symphoniques : *les Préludes* et *Hungaria*. Et la séduction de sa personnalité était tellement grande que le public hongrois ne se laissa pas impressionner par les défectuosités de conception hâtive et d'exécution de ces œuvres peu équilibrées. Il ne retint que les endroits où l'inspiration est heureuse et abondante, et il prodigua à l'auteur ses acclamations les plus frénétiques. Ce fut pendant ce voyage qu'on lui présenta le jeune pianiste compositeur Antoine Sipoos, né le 17 janvier 1839 à Ipolysag, qu'il emmena avec lui à Weimar pour en faire son élève.

Après le départ de Liszt, le monde musical hongrois se sentit très troublé par l'impression que ses œuvres avaient produite. Car travailler selon les principes de l'école néo-allemande dont s'était inspiré l'auteur de la *Messe de Gran* et des poèmes symphoniques, était logiquement impossible, puisque cette nouvelle école allemande, abstraction faite de ses qualités et de ses défauts, ne s'était formée en Allemagne qu'après la floraison des écoles classique et romantique, tandis qu'en Hongrie, il s'agissait, avant tout, de créer un style musical correspondant à la fois aux exigences de l'art et au génie hongrois. Sous l'impression de ce trouble, on sentait clairement qu'une action systématique en faveur du relèvement du niveau artistique de la musique nationale ne pouvait plus être différée. Aspiration vers le perfectionnement d'autant plus impérieuse, qu'à la suite de la fondation, en 1856, des concerts philharmoniques, sous les auspices de François Erkel, le goût du public hongrois s'était beaucoup affiné, et que, d'autre part, il fallait songer aussi à la création d'un répertoire hongrois pour les orphéons, qui devenaient de plus en plus nombreux, dans les villes de province. L'exemple que Pesth avait donné y était rapidement suivi, grâce à l'initiative intelligente et patriotique de Ferdinand Thill, organiste et maître de chapelle. Le courant hongrois reçut, d'ailleurs, un nouvel aliment en 1857, quand, à l'occasion du premier voyage que la jeune impératrice Elisabeth fit en Hongrie, on se décida à lui présenter un échantillon du talent des musiciens du pays dans un album réunissant douze compositions inédites de douze auteurs différents. Parmi ceux-ci, il faut citer **Michel Brand**, les deux **Doppler**, déjà mentionnés, et **Cornélius d'Abranyi** ainsi que **Edouard Bartay**. Le premier, né à Abranyi, le 15 octobre 1822, avait déjà l'année précédente gagné un prix avec des variations sur un thème original. Ayant séjourné à Paris en 1843, il eut l'occasion de prendre quelques leçons de Kalkbrenner et de Frédéric Chopin; mais, ne recevant pas de subsides de sa famille, il fut forcé de renoncer à l'achèvement de ses études et de chercher des ressources dans la composition de polkas, ce genre de danse étant alors très à la mode. En rentrant en Hongrie, il se fit entendre dans les concerts les mieux fréquentés et dans les salons les plus élégants. Pendant les troubles de 1848 et 1849, il servit le gouvernement national. Ce court stage dans les bureaux ministériels lui donna l'habitude du travail régulier qui lui permit, plus tard, de mener de front la composition musicale et le journalisme. Quant à **Bartay**, — fils d'André Bartay (voir page 2627), — il se distingua par l'organisation d'une société de bienfaisance ayant pour but la protection des musiciens hongrois malheureux, infirmes ou âgés; cette société est très florissante aujourd'hui. Outre ce recueil d'hommages plus ou moins précieux des compositeurs pesthois alors les plus en vue, la Muse hongroise en offrit un autre à la gracieuse souveraine, plus tard ange tutélaire du pays; on représenta, à la soirée de gala du Théâtre national, un opéra-comique en trois actes, intitulé *Erzsébet* (Elisabeth), dû à la collaboration de François Erkel et des deux Doppler. La musique en est naturellement assez inégale, mais cependant très variée et pimpante, car il s'agissait de réunir tous les éléments pittoresques et gais que contient la vie des paysans hongrois.

On comprend aisément l'effet déplorable que produisit, au milieu de ces indices favorables du développement de la musique hongroise, l'apparition du livre de Franz Liszt intitulé *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Car, dans cet ouvrage, l'auteur fait

non seulement l'apothéose des Tziganes en tant qu'exécutants, ce qui était son droit, mais il déclare, naturellement sans avancer la moindre preuve à l'appui, que la musique jouée par les Tziganes de la Hongrie est de la musique tzigane, et que les Tziganes n'en concèdent la paternité aux Hongrois que par condescendance, afin de les récompenser de l'hospitalité dont ils jouissent dans leur pays! Supposition basée uniquement sur le fait que ce sont les Tziganes qui exécutent la musique hongroise; or cela n'a rien d'extraordinaire, puisque en Russie, ils exécutent la musique russe, et en Espagne la musique espagnole. Insinuation d'autant plus pénible pour le génie hongrois que, venant de la part de l'auteur des *Rhapsodies hongroises*, elle avait toute l'apparence de la vérité[1]. Cette vérité, Liszt ne la connaissait pas, non seulement parce qu'il ne savait pas le hongrois, — ayant eu une mère autrichienne et ayant passé son enfance dans une partie de la Hongrie, où la population parle l'allemand (et peut-on se rendre compte de l'origine d'une musique, si l'on ne connaît pas la langue dont elle est la sœur jumelle?), — mais parce qu'il n'avait jamais eu le temps d'étudier ni l'histoire de son pays ni celle des Tziganes. Ces circonstances n'étaient pas inconnues en Hongrie; la thèse de Liszt y paraissait donc inspirée par l'esprit de dénigrement qui animait le gouvernement absolutiste à l'égard de tout ce qui était hongrois. De là, le *tolle* avec lequel le livre fut reçu dans le pays; de là, les réponses véhémentes de la presse hongroise; de là, cette espèce d'animosité latente qui, par la suite, a subsisté dans les hautes sphères en Hongrie à l'égard du « roi des pianistes ». En réalité, il n'était coupable que de faiblesse envers la princesse de Wittgenstein, ce bas-bleu impénitent qui est aussi l'auteur du *Frédéric Chopin* paru en 1852. Pour lui plaire, Liszt lui permit de se servir de son nom, qui assurait de la notoriété à ses élucubrations. Dans l'espèce, il s'agissait aussi d'autre chose pour la princesse. Sa position sociale était très compromise à Weimar depuis qu'on l'avait bannie de Russie et qu'on avait séquestré ses biens. Il lui fallait d'autant plus chercher des appuis dans le monde, qu'elle devait penser aussi au mariage de sa fille Marie. Et l'établissement de celle-ci, ainsi que le retour de la considération pouvaient facilement s'effectuer à l'aide de la diplomatie autrichienne, alors toute-puissante en Allemagne. Pour l'obtenir, la princesse décocha une flèche à la Hongrie, sans s'occuper, naturellement, du tort que sa complaisance pouvait faire à Liszt dans son pays natal. Liszt ne dévoila pas la supercherie, et il en endossa chevaleresquement tout l'odieux jusqu'à la fin!

Les défaites des armées impériales en Italie changèrent radicalement la situation précaire des Hongrois. François-Joseph comprit qu'il fallait abandonner le système absolutiste et se placer sur le terrain constitutionnel, défendu jalousement par eux de tout temps. Les indices nombreux d'un avenir meilleur encourageaient puissamment les bonnes volontés et rendaient de plus en plus fréquentes les manifestations du progrès. Ce fut une conversion retentissante au nationalisme qui accéléra le progrès de la question musicale.

A l'occasion du centenaire de François Kazinczy, l'un des promoteurs de la Renaissance hongroise, on vit paraître sur le titre d'un morceau de piano, d'un *Hommage à Kazinczy*, écrit dans le style classique le plus pur, le nom de **Michel Mosonyi**; or ce nom cachait, même à ses amis les plus intimes, celui de Michel Brand, dont on ne connaissait jusqu'alors que les tendances wagnero-lisztiennes! Une recrue telle que lui augmenta tellement le courage des musiciens hongrois qu'en 1860, ils adoptèrent l'idée lancée par Cornélius d'Abranyi de publier un journal de musique hongrois, *Zenészeti Lapok* (feuilles musicales), sous la direction dudit initiateur. Ce journal eut pour principaux collaborateurs Mosonyi, dont les articles, écrits en allemand, parurent toujours traduits en hongrois, et **Etienne Bartalus**. Né en 1821 à Balvanyoo-Varalja, ce musicologue aussi laborieux que spirituel et sarcastique était le type de la race sicule, à laquelle appartenait sa famille. Après avoir fait ses études théologiques, il se sentit attiré vers la musique et fit d'abord partie de l'orchestre du Théâtre national de Kolozsvar en qualité de cor. Mais cet instrument ne suffit pas longtemps à ses aspirations musicales; il se mit donc à apprendre le piano à l'âge de 25 ans, et, à force de travail, il en sut assez au bout de deux ans pour pouvoir l'enseigner et le pratiquer comme compositeur. Après les troubles de 1848 et 1849, il suivit le conseil de ses amis littérateurs, tels que le poète Paul Gyulai et l'historien François Salamon, et il s'installa à Pesth, où il ne tarda pas à se faire un nom grâce à sa plume alerte et à ses morceaux de piano dans le genre hongrois, morceaux qui étaient très utilisables pour l'enseignement. La collaboration de trois individualités aussi dévouées à la cause hongroise qu'Abranyi, Bartalus et Mosonyi produisit le meilleur effet, et le journal acquit rapidement une autorité incontestée en fait d'histoire ou d'esthétique musicale.

A côté de cette propagande théorique des *Zenészeti Lapok* en faveur du développement de l'art national, le violoniste **Edouard Reményi** en fit une, toute pratique, au moyen de ses concerts innombrables, donnés dans toutes les villes de quelque importance du pays. Né à Miskolcz en 1829, il n'avait pas pu recevoir une instruction musicale solide, vu la pénurie de bons professeurs dont souffraient alors les provinces de Hongrie. Et ce manque d'instruction première paralysa toujours les dons extraordinaires que Reményi avait reçus de la nature. Après avoir été, pendant la guerre de 1848 et 1849, le violoniste favori d'Arthur de Görgey, le général en chef de l'armée hongroise, Reményi crut que la capitulation de Vilagos rendait son exil préférable au séjour dans le pays. Pendant les dix ans qu'il passa à l'étranger, il donna d'abord des concerts en Angleterre avec Emeric de Székely (voir page 2631). Plus tard, il séjourna quelque temps à Jersey, chez Victor Hugo. Mais, quoi qu'il en soit, quand, en 1859, il retourna en Hongrie, son jeu à la fois très expressif et brillant, et très fantaisiste, démontra clairement qu'il était resté partout l'enfant gâté d'un entourage peu exigeant au point de vue musical. De là, l'inégalité de son talent, qui allait du sublime à l'enfantin. En Hongrie, il idéalisa l'exécution des Tziganes, et sut si bien toucher l'opinion publique en jouant quelques airs populaires et la *Marche de Rakoczy*, que ses succès prirent le caractère d'une manifestation nationale. Et il faut ajouter, à son honneur, qu'il n'usa pas de ses triomphes en égoïste : il se fit entendre volontiers dans les concerts de bienfaisance, et c'est à lui que Budapest doit la statue d'Alexandre Petöfy, sculptée par Nicolas Izso. Reményi fit des tournées de concerts en Allemagne (1864) et en France

1. Voir l'article *Tziganes*, ci-après

(1875). Mais son jeu capricieux ne put nulle part séduire la critique musicale de l'Occident. Si Barbey d'Aurevilly lui a consacré un remarquable feuilleton dans le *Constitutionnel*, les journaux de musique n'en ont parlé à Paris qu'avec froideur et réserve. Pour tenter la fortune, Reményi se rendit, en 1876, aux États-Unis, et ses succès y furent nombreux et productifs. En 1891, il retourna une fois encore en Hongrie, où on le reçut toujours avec enthousiasme. Des engagements antérieurs le forcèrent cependant à retourner dans l'Amérique du Nord; il y fut surpris par la mort, au milieu d'un concert, à San Francisco, en 1898.

L'année 1861 augmenta de plusieurs joyaux l'écrin de la Muse hongroise. Le 9 mars, le Théâtre national donna la première de *Bánk-bán*, le troisième opéra d'Erkel, et l'accueil que le public fit à cette œuvre soigneusement écrite fut des plus chaleureux. On constatait avec plaisir que l'horizon artistique de l'auteur avait gagné en étendue, et que son commerce avec les ouvrages des grands maîtres mis à la tête de la Société philharmonique avait considérablement épuré son goût. Le premier finale et la scène de Melinda au bord de la Tisza enlevèrent l'auditoire, évidemment influencé aussi par l'interprétation incomparable de Cornélie Hollosy, le Rossignol hongrois. Mais le caractère abstrait du sujet — la lutte intérieure de Bánk-bán à la fois mari aimant et serviteur loyal de la reine, dont le frère abuse de sa femme — ne permit pas au compositeur de laisser libre cours à sa fantaisie. Encore moins scénique est l'opéra *Szép Ilonka* (la belle Ilonka) de Mosonyi que le Théâtre national représenta pour la première fois le 16 décembre de la même année. L'action y est presque nulle, puisque le deuxième acte ne se compose que d'une seule scène! D'ailleurs, l'auteur y reste fidèle à la tradition mozartienne, malgré ses relations personnelles avec Liszt et Wagner. Car il a compris que pour une nouvelle école naissante, comme est l'école hongroise, l'application des préceptes du wagnérisme serait une anomalie qui compromettrait à jamais son évolution. L'opéra contient, du reste, des parties réussies, notamment un ensemble très lyrique, et la correction de son style décèle la maîtrise de Mosonyi, que ses ouvrages exécutés aux concerts philharmoniques, ses études pour le piano, ses articles parus au *Zenészeti Lapok*, rendaient de plus en plus populaire. Malheureusement, le terrain où se mouvait alors le monde musical étant très restreint à cette époque en Hongrie, les deux compositeurs dramatiques hongrois devinrent forcément des rivaux, et comme Mosonyi préconisait le wagnérisme, Erkel plaidait la cause du classicisme. Cet antagonisme théorique prit la forme d'une hostilité aiguë quand il s'agit de monter un nouvel opéra de Mosonyi, intitulé *Álmos*. Erkel s'y opposa, d'autant plus que son opéra-comique *Sarolta* (Charlotte), représenté en 1862, n'avait pas eu beaucoup de succès. Cependant, il s'inclinait volontiers devant le savoir de Mosonyi, puisqu'il l'avait prié de vouloir bien donner des leçons d'harmonie à ses fils Jules, né en 1841, Alexis, né en 1843, et Alexandre, né en 1845. Les chefs étant ainsi divisés, le monde musical hongrois se groupa en deux camps : les mosonyistes se recrutaient dans les rangs des wagnériens, et les erkelistes dans ceux des conservateurs; les premiers avaient pour chef Cornélius d'Ábrányi, les seconds Étienne Bartalus. Dans ces conditions, les *Zenészeti Lapok* perdirent leur caractère purement hongrois et devinrent le porte-voix de l'école néo-allemande. Aussi, Bartalus les quitta-t-il, et leur fit-il une guerre acharnée sous les formes les plus diverses, dans les périodiques littéraires et les romans. Erkel comprit cependant que la négligence du culte wagnérien pourrait faire du tort au Théâtre national; il poussa donc la direction à organiser des festivals wagnériens sous la direction du fondateur de la « musique de l'avenir » lui-même. Wagner se rendit à Pesth au printemps de 1863, et y organisa trois soirées, consacrées à l'audition des fragments de ses drames lyriques. C'était agir contre ses principes, parce que, théoriquement, il n'admettait pas de fractionnement de ses œuvres, et c'était aussi faire de la propagande pour ses principes dans des conditions qu'il condamnait. Car, dans la lettre qu'il adressa plus tard à Ábrányi, il proclame nuisible « toute sur-civilisation venue de l'étranger, à laquelle l'élément national ne peut pas résister ». D'ailleurs, il ajoute qu'il considère les richesses de la musique hongroise comme assez considérables non seulement pour fournir la matière nécessaire à une école musicale nationale, mais encore pour infuser un sang nouveau à l'art musical tout entier. Il va même jusqu'à comparer certaines compositions de Mosonyi à celles de Bach (lettre datée de Pentzing, le 8 août 1863).

Le grand public hongrois n'était naturellement pas initié aux phases diverses de ces dissensions des chefs musicaux. Il se contenta d'oublier ses amertumes patriotiques en écoutant les csardas innombrables dont les Tziganes le régalaient à ce moment. C'était Ignace Frank-Szabadi, né à Papa le 14 décembre 1825, qui en fournissait le plus, en « magyarisant » bien des fois les mélodies qu'il avait entendues pendant ses pérégrinations à travers l'Europe. A cause de leur tournure peu nationale, ses compositions furent toujours mieux comprises par les étrangers que celles qui ont un goût de terroir plus marqué; de là, le succès qu'elles obtinrent auprès de Johannès Brahms et de M. Massenet, qui les arrangèrent soit pour le piano, soit pour l'orchestre. Frank-Szabadi s'occupait aussi de la fabrication du *czimbalom* (voyez la description de cet instrument à la fin de cet article, page 2642), et, après avoir été cafetier et restaurateur, il termina sa vie dans le cloître de Besenyö.

En fait de compositeur d'airs populaires, c'était Ladislas Zimay qui détenait alors la vogue. Né le 29 juin 1833, à Gyöngyös, et bien qu'il fût le fils d'un chef de musique, il ne s'occupa sérieusement de musique qu'à son arrivée à Pesth, où il s'était fait inscrire à l'Université comme étudiant en droit. Pour compléter ses études harmoniques, il s'adressa à Mosonyi, qui lui donna gratuitement quelques leçons. Mais, une de ses mélodies ayant eu beaucoup de succès, Zimay crut qu'il pouvait se passer dorénavant des conseils de son maître bénévole. Appréciation présomptueuse, qui lui coûta cher; car il dut s'apercevoir plus tard que les dons naturels ne suffisent pas quand on veut entreprendre des œuvres d'une certaine envergure. Ses chœurs pour quatre voix d'hommes paraissent cependant souvent sur les programmes des orphéons. Il mourut en 1900.

Le répertoire orphéonique contient encore en Hongrie des morceaux nombreux et réussis de François et d'André Zsasskovszky. Ils naquirent tous les deux à Also-Kubin, le premier le 3 avril 1819, le second le 21 janvier 1821. Leur père étant instituteur et organiste, ils reçurent une instruction musicale assez

étendue, qu'ils complétèrent d'ailleurs au Conservatoire de Prague, et grâce à laquelle ils se créèrent des situations très honorables à la cathédrale et au séminaire de l'archevêché d'Eger : François, comme maître de chapelle, et André, comme organiste et professeur. Ils ont publié ensemble et séparément des ouvrages se rapportant aux diverses solennités et aux divers offices du culte catholique. Leur existence intimement liée et paisiblement écoulée dans le milieu provincial eut quelque chose de patriarcal, qui rend leurs figures sympathiques comme l'étaient leurs compositions, aussi simples que naïves, mais robustes. Ils moururent à un âge avancé, à la fin du siècle dernier.

Dans le courant de l'année 1865, le Conservatoire de Pesth fêtait le vingt-cinquième anniversaire de sa création. Afin de rehausser l'éclat de cette fête, il s'adressa à Franz Liszt pour lui demander soit sa présence, soit l'envoi d'une composition nouvelle. Le « roi des pianistes » accepta les deux termes de l'alternative : il se rendit à Pesth, et il y fit exécuter, pour la première fois, son oratorio *Sainte Elisabeth*. A vrai dire, cette invitation lui était doublement agréable, car, après avoir quitté Weimar à cause de ses démêlés avec la direction du théâtre grand-ducal et avoir rejoint la princesse Wittgenstein à Rome en 1860, il se sentait de nouveau attiré vers son pays, et l'occasion lui paraissait on ne peut plus propice pour y retourner dans des conditions qui pouvaient flatter l'amour-propre des Hongrois. D'ailleurs, son séjour dans la capitale de la catholicité n'avait qu'un but, si l'on en croit son Egérie : faire casser par le pape le mariage qu'elle avait contracté avec le prince, pour pouvoir se remarier ensuite avec Liszt. Mais ce n'était en réalité qu'un prétexte, car la famille de son gendre, le prince Constantin de Hohenlohe-Schillingsfürst, s'opposait formellement à cette union. Et la vérité était au contraire que sa situation lui devenait intolérable en Allemagne depuis qu'elle n'était plus reçue à la cour, et que le grand-duc avait accepté la démission de Liszt en tant que chef d'orchestre du théâtre grand-ducal, tout en lui conférant comme compensation, le titre de chambellan. Liszt reçut aussi à la même époque, de Napoléon III, la croix de Commandeur de la Légion d'honneur. Quant à son diplôme de Docteur en musique, c'était l'Université de Königsberg qui le lui avait accordé, au temps de ses triomphales tournées de concerts. Ayant transporté momentanément ses pénates à Rome à la suite de la princesse, Liszt y fut particulièrement protégé par le pape Pie IX, qui lui fit offrir l'hospitalité dans l'ancien couvent des Bénédictins du Monte-Mario, et lui rendit même des visites. Satisfactions concédées à son amour-propre pour lui faire oublier l'échec que subissaient ses tentatives en vue d'obtenir l'annulation du mariage de la princesse. Comme, après la mort du prince, survenue en 1864, rien n'empêchait plus la régularisation de sa liaison avec le sérénissime bas-bleu, la princesse recourut au stratagème de faire croire à Liszt qu'on lui confierait la revision des chants liturgiques, s'il consentait à entrer dans les ordres mineurs. Telle fut la raison de sa prise d'habit, que sa ferveur religieuse facilita d'ailleurs considérablement. Mais elle ne profita qu'à la princesse, qui put éviter ainsi un mariage considéré par les siens comme une mésalliance, car la revision promise n'eut pas lieu, par suite d'une prétendue résistance du clergé italien. Entre temps, Liszt travaillait sans discontinuer et dirigeait en Allemagne plusieurs festivals de « l'Association des musiciens allemands », fondée en vue de la propagation des théories wagnériennes. Ce fut à cette occasion qu'il fit exécuter sa symphonie *Faust*, ses treize poèmes symphoniques, ses deux concertos et ses douze psaumes. Ces œuvres sont le plus souvent d'une belle venue, et les idées musicales y abondent ; mais la préoccupation de s'affranchir des préceptes que l'esthétique musicale enseigne pour créer une œuvre irréprochable au point de vue de la musique, ne lui permit pas toujours d'obéir aux lois du goût, de la mesure et de la logique. Dans l'oratorio *Sainte Elisabeth*, l'élément dramatique est, par exemple, prépondérant, et donne ainsi un caractère hybride à la composition, qui devrait être au contraire purement épique. Liszt y a introduit un vieil air hongrois, consacré à la glorification de la sainte et mis à sa disposition par Gabriel Mátray (voyez p. 2627), un air populaire que l'on chante encore aujourd'hui en Hongrie et que le violoniste Reményi lui avait proposé, ainsi qu'une mélodie allemande, datant du temps des Croisades. C'est par cette recherche de l'authenticité ethnique et chronologique qu'il a voulu mitiger la teinte wagnérienne de son œuvre. Elle fut très bien exécutée à Pesth, sous la direction de l'auteur-abbé, secondé par son gendre et élève Hans de Bulow. Dans un concert organisé après l'audition de l'oratorio, Liszt fit entendre aussi pour la première fois la première partie de sa symphonie *Dante* (l'Enfer). Toutes ces prévenances de sa part à l'adresse de l'opinion publique hongroise prouvaient clairement qu'il regrettait beaucoup les sottises du livre sur les Bohémiens, livre qui ne sort pas d'ailleurs de sa plume, comme on a pu le voir.

Au Théâtre national, on monta, dans le courant de l'année 1865, un opéra intitulé *Csobanez*, d'Alexandre Erkel. Ce plus jeune fils de François Erkel n'en écrivit plus d'autres sous son nom ; mais si l'on étudie les opéras ultérieurement parus sous le nom de son père, on peut facilement se convaincre qu'ils lui sont dus en grande partie. Car, d'un côté, ils ne ressemblent guère, au point de vue du style, à l'*Hunyady Laszlo* ou à *Bank-ban*, et, d'un autre côté, on sait qu'Alexandre Erkel savait imposer sa volonté à tout son entourage et que son père l'avait en grande considération, à cause de son habileté de chef d'orchestre et surtout à cause de son assiduité au travail. François Erkel n'avait pas cette vertu et passait volontiers ses après-midi au Cercle des Joueurs d'Echecs, dont il fut président honoraire jusqu'à sa mort. Le *Dozsa Gyorgy* (Georges Dozsa, le chef d'une jacquerie en 1514) fut le premier opéra dû à cette plus que probable collaboration. L'ouvrage n'eut pas de succès, non seulement parce qu'il manquait d'unité, de style et d'inspiration, mais aussi parce que son sujet sombre détonnait singulièrement au milieu de la joie générale qui régnait à ce moment en Hongrie, en raison de la réconciliation de la dynastie des Habsbourg avec les Hongrois, et du couronnement de François-Joseph comme roi de Hongrie (le 8 juin 1867). Ce fut à Franz Liszt que le prince-primat Jean Simor confia la composition de la messe du couronnement. Elle fut prête à temps, car elle est assez brève, mais son exécution fut douteuse jusqu'au dernier moment ; d'après les règlements de la cour, alors qualifiée seulement d'« impériale », il aurait fallu charger de sa composition le maître de chapelle de Vienne. Si la Messe de Liszt obtint quand même l'honneur d'accompagner l'office pendant lequel on oeignit Fran-

çois-Joseph de la couronne de saint Etienne, cette dérogation aux usages résulta de l'intervention conciliante et magyarophile de l'impératrice Elisabeth. Mais Liszt ne dirigea pas son œuvre, et ce ne fut pas Edouard Reményi qui joua l'Offertoire, écrit à son intention. On fut obligé de subir les exigences du protocole, qui réservait la direction au maître de chapelle impérial, dans l'espèce à Jean Herbeck et au violoniste de la cour, c'est-à-dire à J. Hellmesberger. Tous deux s'acquittèrent d'ailleurs très brillamment de leur tâche. Liszt n'eut que la satisfaction morale d'être acclamé sur son passage par la foule comme un souverain. Le rétablissement de la Constitution exerça une influence indicible sur la vie nationale de la Hongrie. Celle-ci semblait se réveiller d'un sommeil léthargique, et elle se mit au travail dans tous les domaines de l'activité humaine avec une ardeur toute juvénile. A Bude, on fonda un conservatoire sur le modèle de celui de Pesth, où l'on s'occupa de la création d'une « Société des amateurs de musique ». Partout ailleurs, on vit se former des orphéons; ces orphéons se réunirent vite en fédération, et dès 1870 ils organisèrent des festivals (le premier eut lieu à Pesth). Les arrangements des airs populaires pour voix d'hommes furent d'abord en majorité aux programmes de ces festivals, mais maintenant ces programmes se consacrent entièrement à des œuvres originales. Ce fut surtout Mosonyi qui les fournit au début, mais la mort le ravit presque subitement à la Hongrie musicale le 31 octobre 1870, au moment où le comte Jules Andrassy, le président du conseil d'alors, faisait venir Liszt à Pesth pour entamer avec lui des pourparlers au sujet de la création d'un Conservatoire entretenu aux frais de l'Etat, que Mosonyi avait toujours réclamé, et dans lequel il aurait pu tant faire pour le développement rationnel de la musique hongroise. Son dernier ouvrage fut une cantate pour l'inauguration de la salle de la « Société des Amateurs de musique », — composition un peu froide, car il se sentait troublé par les conséquences que les théories de plus en plus libres de l'école néo-allemande commençaient à entraîner, et auxquelles son éducation foncièrement classique ne l'avait nullement préparé. En tout cas, la mort lui a épargné le devoir de choisir entre le parti de Liszt, qui ne se préoccupait que de la propagation du wagnérisme, et le parti dévoué à la cause de la musique hongroise qui pense, avant tout, au développement logique, naturel, de celle-ci. Choix pour lui des plus cruels, puisqu'il l'eût mis en contradiction avec lui-même, alors qu'il croyait pouvoir être tout à la fois le protagoniste du wagnérisme et l'apôtre de la musique hongroise!

Dans le courant du mois de décembre 1870, le monde musical de Pesth fêta le centenaire de la naissance de Beethoven avec une cantate de Liszt et avec l'exécution de la neuvième symphonie, tandis qu'au Théâtre national, on donna pour la circonstance *Fidelio*. Quelques semaines plus tard, on y représenta le *Tannhäuser*, ouvrant ainsi les portes de cette institution nationale à toute la série des drames lyriques de Wagner. Dans le courant de l'année 1871, la direction installa M. Hans Richter au pupitre de chef d'orchestre, et cela d'autant plus facilement qu'il est né à Gyor (Raab) et qu'il appartenait à la phalange des wagnériens militants. Or, par suite du séjour que Liszt faisait alors annuellement à Pesth, pour préparer la création d'un Conservatoire entretenu par l'Etat, ces militants devenaient de plus en plus nombreux et influents. Ils réussirent même à recueillir des souscriptions pour la construction du théâtre de Bayreuth.

Et cette invasion de l'esthétique néo-allemande était d'autant plus dangereuse, que les couplets des chansonniers viennois, écoutés maintenant sans défiance par les Hongrois et répandus par les Tziganes, tendaient à s'infiltrer subrepticement dans la conscience nationale. Ce fut alors que Mme Louise Blaha parut dans les pièces populaires du Théâtre national; elle rendait aux airs, cueillis sur les lèvres du peuple, toute leur saveur et toute leur poésie, grâce à son talent de chanteuse et au charme de sa diction. Son succès sans précédent excita au travail une foule de compositeurs, désireux de faire la conquête du public en utilisant l'interprétation si attrayante et séduisante de la chanteuse. Parmi ceux qui l'ont le mieux servie, il faut nommer en premier lieu **Elémir Szentirmay** (de son vrai nom Jean Németh de Vadosfar et Zeid), né en 1836, à Horpacs, mort en 1907. C'était, à proprement parler, un amateur, car son éducation musicale laissait beaucoup à désirer, et i avait une situation dans l'administration; mais sa veine créatrice était extrêmement féconde, et, pendant des années, ce furent ses mélodies qui assurèrent leur succès aux pièces populaires dans lesquelles on les intercalait. Plusieurs d'entre elles obtinrent une publicité artistique mondiale par les transcriptions de Liszt ou de Sarasate, tandis que les Tziganes les firent connaître au public des cabarets à la mode des deux hémisphères. Elles ont sensiblement élargi le domaine de la musique hongroise au point de vue rythmique et lui ont donné une flexibilité incompatible avec son ancienne carrure et indispensable pour sa future évolution artistique, tandis que ses « Csardas » se meuvent dans le moule des compositions similaires. **Géza Allaga**, né à O-Becse en 1841, mort à Budapest, est l'auteur de plusieurs airs populaires très réussis et également très répandus. C'était un musicien professionnel, possédant à fond son instrument, le violoncelle, conduisant avec aisance l'orchestre et enseignant la musique dans l'esprit classique, comme il l'avait apprise au Conservatoire de Vienne. Aussi, lui doit-on à la fois des opérettes gaies et bien instrumentées et une méthode de « czimbalom », ainsi que des transcriptions nombreuses pour cet instrument.

Ignace Jeitcles mérite une mention spéciale, quoiqu'il n'ait publié que peu de compositions : l'une de ses mélodies, *Kerekes Andras*, est devenue rapidement populaire et prouve à l'envi que l'Israélite hongrois peut aisément s'approprier la manière de sentir de la race magyare.

En 1873, le monde musical de Pesth organisa une série de solennités pour fêter le cinquantième anniversaire du commencement de la carrière artistique de Liszt. On y exécuta, d'abord, pour la première fois en entier, son oratorio *Christus* sous la direction de M. Hans Richter. Il eut d'autant plus de succès que, dans la *Marche des rois mages*, l'auteur introduit des motifs hongrois, se conformant aux usages des maîtres de la peinture qui ne craignaient pas de faire des anachronismes en faveur de leurs compatriotes ou des milieux dans lesquels ils vivaient. Le lendemain du concert, on lui présenta une couronne en or massif et on lui fit part de la fondation d'un prix portant son nom, créé par la ville de Pesth, pour donner annuellement trois bourses de cinq cents francs à trois jeunes musiciens. On lui annonça également que l'on avait frappé des médailles en or, en

argent et en bronze en souvenir de ce jubilé, et on lui en offrit un exemplaire de chaque sorte. Liszt envoya ces cadeaux au Musée national, et y ajouta plus tard un vase en malachite, don du tzar Nicolas Ier, et un bâton de chef d'orchestre d'une valeur considérable, offert par des dames moldovalaques.

L'influence que le wagnérisme triomphant exerça sur les musiciens hongrois ne se manifesta jamais plus clairement que dans le drame lyrique que François Erkel fit représenter en 1874, car *Brankovics* est écrit sur un livret duquel on a banni les vers, et où règne en souverain le système des *leit-motiv*. Erkel y devient presque infidèle à l'inspiration hongroise, en faisant entendre, tour à tour, des formules serbes ou turques, selon que ses personnages appartiennent à l'une ou à l'autre de ces nations. Le style y manque d'unité plus encore que dans *Dozsa*, car Erkel compose alors non seulement en collaboration avec son fils Alexandre, mais encore avec les deux autres : Jules et Alexis, qui emploient, tour à tour, les manières de leurs compositeurs préférés. C'est cette absence de toute personnalité propre qui caractérise également les œuvres de Jules **Beliczay**, né le 10 août 1835, à Rév-Komarom, probablement en raison de son éducation qui flottait entre les carrières artistiques et scientifiques, et ne permit pas à ses dispositions musicales, d'ailleurs très prononcées, de se développer franchement. Ce sont ses compositions religieuses — notamment sa messe en *fa* pour soli, chœur et orchestre, et son *Ave Maria*, exécuté à la chapelle impériale de Vienne — qui décèlent le mieux son individualité sympathique, tandis que ses mélodies et ses œuvres pour piano ne dépassent pas le niveau des morceaux de salon.

On peut regretter aussi ce manque de personnalité chez **Victor Langer** (né à Pesth le 14 décembre 1842), dans une proportion plus grande encore, car, fils d'un professeur de chant estimé, Langer avait reçu dès son enfance une éducation musicale assez soignée, qu'il compléta au Conservatoire de Leipsick. Il y eut pour professeurs Maurice Hauptmann, François Richter et Charles Reinecke, qui lui présagèrent un brillant avenir après l'exécution d'une ouverture pour grand orchestre, qu'il avait composée pour le concert public annuel des élèves. Rentré en Hongrie, il se consacra au culte de la musique hongroise, publiant des mélodies sous le nom d'Ogyck, et des airs populaires transcrits des « csardas » pour le piano, sous le nom de Tisza Aladar. Chez lui, ce n'est pas le savoir qui fait défaut, mais la conviction : tour à tour imitateur de Schumann, de Wagner et de Liszt, il ente leur style raffiné sur les pousses encore frêles de la musique hongroise; il étouffe celle-ci sous le poids de leur complexité que les écoles françaises et italienne elles-mêmes ont de la peine à supporter. Langer et Beliczay ont, au surplus, beaucoup écrit dans les journaux hongrois, tant en faveur du wagnérisme qu'en faveur des tendances nationales.

Ce fut à la suite d'un discours de François Déak, le créateur du dualisme austro-hongrois, que la Chambre des députés hongroise adhéra, le 8 février 1873, à la proposition ministérielle de fonder un Conservatoire de musique entretenu par l'Etat. En 1875, on réalisa en partie cette idée en acceptant le projet de Liszt, où le programme de l'institution future comprenait seulement l'enseignement supérieur dans toutes les branches de la musique. Au commencement, le personnel enseignant ne se compotait que du « roi des pianistes », président, de François Erkel, professeur de piano, et de Robert Volkmann (voir l'Allemagne), professeur de haute composition, de Cornélius d'Abranyi, professeur de musique hongroise, et un peu plus tard d'Alexandre Nikolics, professeur suppléant. Cette organisation embryonnaire cachait, sous ses apparences brillantes, des vices rédhibitoires. Le public hongrois n'avait pas oublié les tendances venimeuses du livre paru sous le nom de Liszt sur les Bohémiens et *leur* musique en Hongrie, et il craignait d'autant plus que le nouveau Conservatoire ne fournît des armes contre la musique nationale, qu'il savait que Robert Volkmann éprouvait peu d'intérêt pour tout ce qui regardait les Hongrois, bien qu'il eût vécu parmi eux depuis 1852. Il était étrange aussi qu'on y voulût enseigner la musique hongroise comme une chose à part, comme s'il n'était pas sous-entendu que les Conservatoires de chaque pays ne peuvent enseigner que la musique nationale! Ce sentiment de crainte fut si général et si fort, qu'en 1878, ledit Alexandre Nikolics et Jules Kaldy purent fonder à Budapest, — Pesth et Bude étant devenues une seule ville depuis 1876, — l'« Ecole de musique hongroise » qui fleurit encore aujourd'hui, et qui, maintenant que le courant étranger est très affaibli au Conservatoire gouvernemental, semble symboliser les efforts faits pour poursuivre un idéal national. Tel est aussi le cas de l'« Ecole de piano » dirigée depuis 1870 par Antoine Siposs, malgré la vénération profonde que cet élève de Liszt témoignait à son maître de son vivant et à son souvenir après sa mort.

Le 15 octobre de la même année 1875, eut lieu l'inauguration du « Théâtre populaire » de Pesth avec une opérette en un acte, due à la collaboration de **Charles Huber** (voir page 2632) et d'Arpad Berczik, l'auteur de comédies bien connu; cette inauguration se faisait en présence de François-Joseph. C'était ouvrir un nouveau débouché à l'activité des compositeurs hongrois, car le « Théâtre national » devenait de plus en plus inabordable, à cause de son double répertoire dramatique et lyrique et, sous ce dernier rapport, un peu aussi à cause des fils d'Erkel, qui désiraient y régner tout seuls. Grâce à la troupe excellente de ce nouveau théâtre et à la direction modèle d'Eugène Rakosi, dramaturge distingué lui-même, on put y applaudir un groupe de compositeurs d'opérettes et de musique pour pièces populaires, tels que Joseph Konti, Louis Serly, Alexis Erkel, Ernes, Lanyi, Elémir Szentirmay (voir page 2636), Georges Vero, Alexandre Nicolics, Béla Hegyi, Isidore Bator, Béla Szabados, Jules Kaldy. Evidemment, ces auteurs cultivaient un genre inférieur, mais leurs travaux ont de plus en plus assoupli la texture de la musique hongroise, en la rendant apte à féconder aussi le terrain des chansonnettes. Si ce n'est pas un gain proprement dit au point de vue de l'art, c'en est un à celui de la conservation nationale, parce que cela empêche l'infiltration subreptice des éléments étrangers sous la forme la plus vulgaire, et par conséquent la plus dangereuse.

Au mois de décembre 1880, François Erkel fit représenter au Théâtre national son avant-dernier opéra *Névtelen hosök* (les Héros anonymes). Le sujet en est on ne peut plus sympathique pour un Hongrois, puisque ce sont les Honveds de 1848 que l'on y exalte, et qu'il est traité par un dramaturge très doué, Edouard Toth. Mais cette œuvre n'est plus celle de l'auteur de *Bank-ban;* elle porte la marque du travail en commun des quatre Erkel, incapables de résister au courant wagnérien, quoique peu préparés à se servir

utilement de ses artifices. Aussi l'ouvrage, qu'on croyait devoir aller aux nues, ne remporta-t-il qu'un succès d'estime.

Ce fut à cette même époque que deux artistes commencèrent à attirer l'attention de l'opinion publique hongroise; leur activité et leur influence grandirent à un tel point depuis, que, maintenant, elles dominent et elles dirigent toute la vie musicale en Hongrie. Ce sont **Edmond de Mihalovich** et **Jeno (Eugène) Hubay**. Le premier est né le 13 septembre 1842, à Fericsancze; il appartient à une grande famille de la Croatie-Esclavonie, et son éducation a été aussi complète qu'elle pouvait l'être en Hongrie au milieu du XIX[e] siècle. Mosonyi l'eut d'abord pour élève; ensuite, il se rendit au Conservatoire de Leipsick, où il apprit le contrepoint avec Maurice Hauptmann, et le piano avec Ignace Moschelès. Mais, comme il avait déjà été présenté à Wagner à Pesth, il préféra terminer ses études musicales avec Hans de Bülow à Munich, sous la direction de qui il travailla pendant trois ans. Rentré à Pesth en 1869, il y fit entendre ses œuvres dès l'année suivante. Elles produisirent beaucoup d'effet, à cause de leur allure wagnérienne, allure que de plus en plus on appréciait alors. Son poème symphonique *le Vaisseau fantôme*, exécuté d'abord à Pesth, le fut aussi à Cassel, en Allemagne, à l'occasion d'un festival de l' « Association générale des musiciens allemands ». On doit ranger également son *Héro et Léandre*, son *Héroïde triomphale*, son *A sellő* (la Loreley hongroise) d'après Paul Gyulai, son *A l'ouragan* d'après Rückert, son *Aux obsèques de François Deák*, dans la rubrique des poèmes symphoniques, tandis que *Faust*, *Roméo et Juliette* et *Timon d'Athènes* doivent être considérés comme des ouvertures. Il a écrit aussi trois symphonies, des chœurs pour voix d'hommes et des scènes lyriques pour une voix de femme avec accompagnement d'orchestre, une grande fantaisie pour le piano et des mélodies. Mais c'est dans le drame lyrique que Mihalovich se trouve le plus à l'aise pour donner libre cours à sa fougue créatrice, tout imprégnée des préceptes de Wagner et de Liszt, dont il fut jusqu'à leur mort l'admirateur fidèle. Son *Hagbart et Signe*, joué à Budapest et à Dresde, son *Eliana* d'après Tennyson, représenté à Budapest et à Vienne, marquent les dernières limites de l'admiration qu'un artiste peut éprouver à l'égard du modèle qu'il s'est proposé de suivre en commençant sa carrière. Dans le *Toldi szerelme* (L'amour de Toldi), d'après l'épopée du poète hongrois Jean Arany, c'est l'application rigoureuse du *leitmotiv* de caractère hongrois que Mihalovich a voulu tenter, plutôt pour sa satisfaction personnelle que pour avoir du succès : conception élevée du devoir artistique qui lui fait beaucoup d'honneur.

Jeno Hubay, né à Pesth en 1859, est le fils au nom magyarisé du violoniste compositeur Charles Huber (voir page 2634). De là, son éducation musicale très soignée au point de vue de la virtuosité sur le violon, — virtuosité qu'il perfectionna encore sous les auspices de Joseph Joachim et de Vieuxtemps. Après avoir terminé ses études, il vint à Paris, où il se fit entendre plusieurs fois aux concerts Pasdeloup et dans le monde, et où il remporta de grands succès grâce à l'élégance et au charme de son jeu. Rentré en Hongrie, il se voua à la composition et à l'enseignement, tout en fondant, avec le violoncelliste David Popper, un quatuor dont l'exécution parfaite ne laisse rien à désirer. Ses transcriptions des airs populaires hongrois pour violon et orchestre, qu'il a intitulées *Scènes de la Csarda*, sont sur le pupitre de tout bon violoniste. Il composa aussi nombre de mélodies, dans lesquelles on reconnaît sa prédilection pour l'école française. Comme compositeur dramatique, il débuta à Budapest avec l'opéra *Aliénor*, suivi bientôt par le *Luthier de Crémone*, d'après la pièce de François Coppée, que l'on représenta également en Allemagne. Après avoir sacrifié ainsi au cosmopolitisme musical, Hubay consacra sa lyre dramatique à la Muse hongroise dans son *A falu rossza* (le fléau du village), dans *Lavotta* et *Moharozsa*. Ses qualités de chef d'orchestre sont aussi très réelles, et les festivals de l'Association générale des orphéons hongrois les ont déjà maintes fois fait valoir. Pour prouver l'excellence de sa méthode d'enseignement du violon, il suffit de citer parmi ses élèves le jeune **Vecsey**, dont le jeu est très goûté en Allemagne et en Angleterre. En sa qualité de grand seigneur, le comte **Géza Zichy**, né en 1849, ne peut pas briguer la qualité d'artiste de profession. Mais, comme il a poussé jusqu'à ses dernières limites la virtuosité sur le piano pour la main gauche, seule main qui lui reste à la suite d'un accident de chasse, ce dont on a pu se convaincre en 1886 même à Paris, où il a eu beaucoup de succès; comme il a étudié la musique à fond, sous la direction de Robert Volkmann (voir page 2637), et qu'il est encore un compositeur en pleine activité, il est impossible de ne pas parler de lui à côté des musiciens les plus renommés de la Hongrie. Poète au surplus, le comte Zichy écrit lui-même les paroles de ses mélodies, chœurs ou opéras. Parmi ces derniers, *Roland mester* (Maître Roland) affiche un style cosmopolite, tandis que *Alar*, *Nemo*, *François Rakoczy II* appartiennent déjà à l'école hongroise proprement dite, au moins par leurs tendances, car l'expression n'y répond pas toujours à l'inspiration de l'auteur. Son ballet *Gemma* et son mélodrame *A vár tüntenete* (l'histoire d'un château) décèlent, en outre, qu'il ne néglige aucune des formes sous lesquelles un auteur sollicite les applaudissements de l'auditoire.

Un groupe de musiciens de valeur serre de près ces coryphées du monde musical hongrois : **Edmond Farkas**, né en 1851, directeur du Conservatoire de Kolozsvar, avec son opéra oriental : *A Vezeklők* (les ascètes), qu'ont suivi *Balassa Balint*, *Tetemrehivas* (appel au cadavre) et *Kurucz világ* (l'époque de Kurucz), ouvrages écrits en style hongrois; **Henri Gobbi**, né le 7 juin 1842, élève de Thern et de Volkmann, et professeur au Conservatoire gouvernemental de Pesth, mort en 1903, auteur d'une foule de morceaux pour piano à deux et à quatre mains, et pour piano et violon, dans lesquels le courant néo-allemand prédomine au détriment du hongrois, qui n'y figure que comme introduit à dessein.

Ancien directeur du Conservatoire de Szabadka, **François Gaal** n'aborde jamais, dans ses compositions pour le piano, les difficultés qui pourraient embarrasser les pianistes de moyenne force au jeu desquels il était habitué, — manière de procéder qui rend ses cinq *Rhapsodies*, parmi lesquelles la seconde est la plus réussie, moins recherchées que ses chœurs pour voix d'hommes, généralement chantés par les orphéons hongrois.

Citons encore **François-Xavier Szabo**, professeur d'orchestration au Conservatoire gouvernemental, dont le ballet *Darius Kincse* (le trésor de Darius) eut un certain succès en 1893.

Installé dans un immeuble préalablement trans-

formé selon les exigences de ses besoins, le Conservatoire gouvernemental[1] a pris beaucoup d'extension au point de vue du corps professoral, ce qui rend possible l'admission d'un grand nombre d'élèves. (Au début il n'y en avait que 70, tandis que maintenant leur nombre approche de 600.)

Après la mort de Robert Volkmann en 1883, on le remplaça par un zélé apôtre du wagnérisme, M. Joseph Koessler, que Liszt fit venir d'Allemagne. Professeur consciencieux et compositeur d'une certaine valeur, cet organiste allemand ne pouvait pas donner un caractère bien national à son enseignement; mais, comme il avait le tact de rester neutre à l'égard des essais hongrois de ses élèves, son influence ne s'exerçait sur eux que musicalement, et c'était déjà un grand avantage. On adjoignit à ce Conservatoire, en 1881, l'École dramatique, que le Théâtre national entretenait, et Edmond Mihalovich y prit une situation qui lui assura la direction après la mort de Liszt, survenue le 31 juillet 1886.

Presque deux ans avant ce triste jour, eut lieu l'inauguration de l'Opéra Royal hongrois, exactement le 27 septembre 1884, en présence de l'empereur-roi François-Joseph, de sa cour et de tous les membres du gouvernement hongrois. La construction de cet édifice, exécuté d'après les plans de Nicolas Ybl, architecte hongrois, coûta plus de 9 millions de francs et demanda 9 ans de travail. Bâti et entretenu aux frais de la liste civile du souverain, ce théâtre est plus qu'un lieu de distraction pour les Hongrois amateurs de musique : il est le centre de l'activité des compositeurs du pays, dont il consacre les talents, en leur ouvrant ses portes.

Le programme de sa soirée inaugurale indique clairement quel était l'état d'âme du monde musical d'alors. Il se composait de deux parties : la première consacrée à la gloire d'Erkel, la seconde à celle de Richard Wagner! Le nom de Liszt devait y figurer aussi, mais on l'évinça de la façon la plus ingénieuse. On commanda à Liszt la composition d'un *Hymne royal hongrois*, — l'Hymne de Haydn ne s'adressant, selon l'interprétation des Hongrois, qu'à l'empereur d'Autriche, — et on lui suggéra, en même temps, l'idée que, pour racheter l'erreur de son livre sur les Bohémiens, il devait affirmer son patriotisme et transformer l'air de Rakoczy (voir page 2623) en *Hymne royal!* Au lieu de composer quelque chose d'original, Liszt écrivit donc une paraphrase de l'air révolutionnaire, que la direction de l'opéra refusa, naturellement, en raison de son origine antidynastique! Résultat d'autant plus regrettable, qu'à cause de Liszt, la maison régnante aurait peut-être accepté un *Hymne royal hongrois*, dû à l'inspiration du musicien; elle aurait ainsi évité le froissement que provoque en Hongrie l'exécution de l'Hymne de Haydn, qu'il faut cependant faire entendre chaque fois qu'un membre de la famille des Habsbourg se présente quelque part. Il existe d'ailleurs un grand nombre d'*Hymnes royaux*, — à un concours on en a envoyé cent quarante! — mais aucun d'eux n'a reçu jusqu'ici la consécration officielle.

A l'occasion de l'exposition nationale de 1885, organisée à Budapest, Étienne Bartalus fit paraître un *Album* réunissant une composition originale de chaque compositeur hongrois ayant quelque réputation. Liszt ouvre cet album avec sa XVIII[e] *Rhapsodie hongroise*, dans laquelle on constate parfaitement la sénilité de son talent, non seulement à cause de la ténuité de ses thèmes, mais aussi à cause de son style devenu en général plus calme. Ce n'est pas sa dernière *Rhapsodie*; il en a paru encore une cependant, — la XIX[e], — qui n'est à vrai dire que la paraphrase d'une composition de son ami Cornélius d'Abranyi, à qui il a voulu, par ce travail, exprimer sa reconnaissance pour son inébranlable attachement.

C'étaient des séjours plus ou moins longs que le « roi des pianistes » faisait annuellement à Budapest pour y remplir ses devoirs comme président du Conservatoire gouvernemental. De fait, il s'occupait surtout de la classe supérieure de piano, laissant la direction de l'institution aux soins d'une commission, où il était remplacé par Jean Vegh de Vereb, un amateur compositeur des plus distingués, petit-fils du protecteur de Csermak mentionné plus haut. En réalité, le gouvernement hongrois n'était pas très enchanté de ces apparitions intermittentes de Liszt, car, si elles attiraient des étrangers et donnaient musicalement et socialement de l'animation à la capitale hongroise, elles rendaient aussi le reste de l'année scolaire insignifiant. On n'oublia pas non plus en haut lieu que Liszt avait accepté, en 1878, à l'Exposition universelle de Paris, la fonction de membre du jury dans la classe des instruments de musique, fonction dont il ne s'était acquitté que très cavalièrement. En outre, il avait paru, en 1879, une nouvelle édition du malencontreux livre sur les *Bohémiens*. Or c'est au contraire cette nouvelle édition, augmentée, au su de tout le monde, par la princesse Wittgenstein, qui démontre définitivement qu'elle en était l'auteur. Mais, comme Liszt ne désavoua pas sa paternité, cette réédition, évidemment perpétrée par la princesse, avait l'air d'une bravade à l'adresse de l'opinion publique hongroise. Dans ces conditions, il eut beau faire des portraits musicaux des grands hommes de la Hongrie, écrire des « Csardas obstinées » ou « macabres », on gardait à Budapest une attitude de méfiance sourde à son égard, attitude qui n'était pas de nature à lui rendre la vie agréable. Pendant un séjour de la cour au château de Bude, il reçut, cependant, la visite de l'archiduchesse Marie-Valérie, fille de François-Joseph, fait qui indique la haute considération dont il jouissait auprès des augustes parents de la jeune visiteuse, qu'animait le vif désir de l'entendre.

En 1886, le séjour de Liszt dans la capitale hongroise ne dura que quelques semaines, et le musicien n'accorda au Conservatoire que quelques leçons, car il donna suite à l'invitation de la « Société de bienfaisance austro-hongroise de Paris », et se rendit dans cette dernière ville au commencement du mois de mars pour y faire entendre sa *Messe de Gran* au profit de ladite Société. Le succès qu'il remporta fut considérable, mais fut plus personnel qu'artistique. Après avoir été fêté par toute la société parisienne, monde politique compris, il céda aux sollicitations de ses admirateurs anglais, et entreprit un voyage à Londres, aux fatigues duquel il dut ensuite son rapide dépérissement. Mais l'encens de l'admiration, allumé même par la reine Victoria, qui lui offrit son buste en marbre, le troubla tellement qu'il ne voulut pas s'avouer l'effet débilitant des fêtes, des banquets, des concerts incessants. Le court repos qu'il prit dans le Luxembourg au château de son compatriote, le peintre Munkacsy, ne pouvait plus le sauver. Arrivé à Weimar, il se dépensa de plus dans

1. Kamarai Conservatoire, dit « National », existe toujours actuellement sous la présidence du comte Géza Zichy, et, vu le zèle et le savoir de ses professeurs, il jouit d'une belle réputation bien méritée.

des excursions et prit froid pendant l'une d'elles. Ce fut dans ces conditions qu'il alla assister aux représentations de Bayreuth, pour y augmenter son épuisement physique par des excitations artistiques. Terrassé par la fièvre, il se mit au lit dès son arrivée; mais, pour plaire à Mme Wagner, sa fille Cosima, il assista encore à une représentation de *Tristan et Ysolde*, et ce fut ce nom de Tristan que ses lèvres prononcèrent encore avant de se fermer à jamais. Geste symbolique résumant tout ce qu'avaient fait l'amitié et l'enthousiasme du « roi des pianistes » en faveur du créateur de la « musique de l'avenir ». L'enterrement de Liszt n'eut pas lieu dans le recueillement voulu, car Bayreuth reçut, le même jour, la visite du futur empereur Frédéric. Que les restes mortels du grand musicien hongrois se trouvent encore dans le cimetière de la ville bavaroise, voilà ce que peut expliquer le malentendu provenant du livre faussement attribué à Liszt. Le gouvernement hongrois ne pouvait pas redemander à l'Allemagne, comme les amis de Liszt le lui suggéraient, les cendres d'un Hongrois qui paraissait nier l'existence même de la musique de son pays. Mais il est à espérer qu'une fois cette question élucidée, la susceptibilité nationale se calmera, et que l'on assignera a la tombe de Liszt une place au milieu de l'enceinte de la nécropole de Budapest que la Hongrie a réservée aux sépultures de ses fils les plus glorieux.

Ecrit pour l'inauguration de l'Opéra royal, le dernier opéra d'Erkel ne fut exécuté qu'un an après cette solennité. Il est consacré à l'exaltation de la mémoire de saint Etienne, le premier roi hongrois de la maison d'Arpad, et, par une anomalie inconcevable, il est le moins hongrois des ouvrages du maître. Preuve irrécusable de la collaboration occulte de ses fils, hypnotisés par les succès alors grandissants du wagnérisme, et oublieux de ceux que leur père avait remportés au début de sa carrière, grâce à ses inspirations franchement nationales. Aussi fut-ce a celles-là et non pas au *Roi Etienne* respectueusement écouté, mais encore plus respectueusement retiré du répertoire, que les admirateurs du compositeur de *Bank-ban* pensèrent en organisant une série de fêtes, en décembre 1888, pour commémorer, après cinquante ans révolus, la représentation de son premier opéra. Elles commencèrent par une séance solennelle, où il fut salué par Maurus Jokai, le plus grand romancier hongrois, dans un discours débordant d'enthousiasme, en présence de l'élite de la société hongroise; elles continuèrent à l'Opéra, où Erkel dirigea lui-même son œuvre la plus populaire, donnée en représentation de gala, et se terminèrent par un banquet présidé par le maire de Budapest. De son côté, l'empereur-roi lui alloua tous ses émoluments de directeur de musique à l'Opéra et au Conservatoire en guise de pension. Erkel se retira alors complètement de la vie publique; à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire de naissance, il se fit entendre cependant dans un concert philharmonique, en interprétant au piano le concert en *ré* mineur de Mozart (1890). C'était avouer tacitement que le wagnérisme de ses derniers opéras ne devait pas lui être attribué Après avoir dirigé une fois encore le concert des orphéons réunis à Budapest en 1892, il mourut le 15 juin de l'année suivante, dans une villa du « Svab-hegy » (le mont de Souabe), où il avait l'habitude de passer l'été.

Ses fils musiciens disparurent successivement aussi; Jules, le plus âgé, mourut le dernier, généralement regretté par ses confrères.

A l'époque de la mort de François Erkel, il y eut en Hongrie un mouvement musical très particulier.

Jules **Kaldy** (voir p. 2637) eut l'idée habile d'introduire la politique dans le domaine de l'art, en publiant une trentaine de mélodies qui dataient — selon son dire — de la guerre des Kurucz, et en s'assurant ainsi l'enthousiasme du parti de l'indépendance. C'était en quelque sorte la dernière évolution de cet art « nationaliste », plus patriotique qu'esthétique, qui avait sa raison d'être tant que les musiciens professionnels n'étaient pas hongrois, et tant que l'enseignement de la musique laissait beaucoup à désirer dans la Hongrie tout entière. Mais il est à souhaiter qu'avec l'extension du savoir musical, avec la propagation de la musique artistique, le public hongrois ne se contente plus des à peu près musicaux qu'on lui sert sous des étiquettes plus ou moins véridiques. Parmi les amateurs compositeurs les plus récents, il faut citer cependant les Tziganes **Etienne Danko** et **Roland Erater**, car leurs « nota » — airs populaires — sont très applaudis par les auditoires encore nombreux des orchestres tziganes.

Au point de vue de l'art, l'intérêt se concentre maintenant sur le Conservatoire, sur l'Opéra et sur les concerts symphoniques et de musique de chambre qui se font entendre, non seulement à Budapest, mais dans les principales villes de province, où il existe partout des théâtres permanents. Au Conservatoire gouvernemental, c'est **Edmond de Mihalovich** qui dirige l'enseignement, et cela avec un tel succès, que François-Joseph lui a accordé la plus haute distinction qu'un artiste puisse recevoir dans la monarchie austro-hongroise : la « médaille d'or avec collier pour les lettres et les arts ». Effectivement, c'est cette école gouvernementale qui fournit à l'Opéra et aux concerts les compositeurs, les chanteurs et les virtuoses les plus recherchés. Il en résulte une telle solidarité entre les directions de toutes ces institutions que l'élève compositeur sortant du Conservatoire est sûr d'être joué soit à l'Opéra, soit aux Concerts philharmoniques. C'est ainsi que l'on a vu paraître — et aussi disparaître — sur la scène du premier, les opéras de **Béla Szabados**, d'**Eméric Elbert**, d'**Arpad Szendy**, de **Ferdinand** Béhai, de **Ladislas Toldy**, d'**Emile d'Abranyi**, d'Eugène et de **Pierre Stojanovics**, de **Charles Czobor**, et les ballets de **Charles Szabados**, d'**Albert Metz** et de **Louis Toth**. On y fit monter, en outre, les operas de **Jules Major** et de **Maurus Vavrinetz**, le premier étant très connu comme compositeur de musique de chambre, et le second comme compositeur de musique religieuse, en sa qualité de maître de chapelle à l'église du Couronnement. Du reste, la direction musicale de l'Opéra royal échut parfois — sous la surveillance d'un intendant-administrateur — à quelques personnalités artistiques universellement connues, notamment à M. Gustave Mahler de 1888 à 1891 (qui conduisit à l'occasion l'orchestre des Concerts philharmoniques), et à M. Arthur Nikisch de 1893 à 1895 (également chef de l'orchestre philharmonique). Quant aux chefs d'orchestre hongrois, ils sont presque tous compositeurs, tels : **M. Etienne Kerner**, le premier chef d'orchestre actuel, et **M. Adolphe Szihla**, l'un des seconds chefs d'orchestre, tous deux auteurs de musique de ballet.

Ce fut aussi d'abord à l'Opéra royal que **François Lehar**, né à Rév-Koméorum en 1851, se fit connaître de ses compatriotes avec son opéra *Tatiana*. Dans

l'origine, sa réputation était plutôt viennoise, car il appartenait, comme chef de musique, à l'armée commune, et comme tel, il avait eu plus de relations avec le monde musical de Vienne, où réside le ministre de la guerre, qu'avec celui de Budapest. Quant à ses opérettes, auxquelles il doit sa célébrité, elles furent exécutées sur la scène des théâtres de musique secondaires, construits dans la capitale hongroise à la fin du siècle dernier et au commencement de celui-ci, pour désencombrer le répertoire du *Nepszinhaz* (le théâtre populaire). Ces théâtres sont : le *Vigszinhaz* (le théâtre de la gaîté), le *Kiralyszinhaz* (le théâtre royal), le *Varosligettiszinaz* (le théâtre du Bois-de-la-Ville).

En énumérant ceux des élèves du Conservatoire gouvernemental qui se distinguent par leurs succès remportés dans les salles de concert, il faut citer, en premier lieu, **M. Ernest de Dohnanyi**, pianiste virtuose et compositeur dont la carrière ne compte que des succès. Ses œuvres symphoniques, brillamment instrumentées, et sa musique de chambre distinguée et profonde lui ont assuré une place on ne peut plus honorable parmi les compositeurs vivants. Aussi, le Conservatoire de Berlin se l'est-il attaché comme professeur, lui permettant de travailler tranquillement et d'inculquer à la jeune génération allemande les traditions classiques, cultivées à Budapest par Robert Volkmann. A côté de lui MM. **Béla, Bartok, Akos Butykay, Demény, Kirchner, König, Siklos,** méritent d'être signalés spécialement, car leurs compositions doivent compter comme autant de promesses significatives en faveur de leur activité future. Ils démontrent ainsi, d'une façon irrécusable, l'utilité du Conservatoire gouvernemental, que la Hongrie loge depuis quelques années dans un véritable palais, répondant à tous les besoins de l'enseignement musical, et mettant même à la disposition des élèves une salle de concert assez vaste pour les habituer au contact avec un public nombreux. Il fut inauguré par le comte Albert Apponyi, ministre de l'instruction publique et amateur de musique des plus distingués lui-même; il possède, — ou posséda, — dans la phalange de ses professeurs, des compositeurs virtuoses tels que MM. **Joseph Bloch, Coloman Chovan, Victor Herzfeld, Aladar Juhasz, Jean Oszwald, Etienne Thoman**, c'est-à-dire les meilleurs éléments de l'enseignement musical en Hongrie.

A côté de la Société philharmonique, il existe depuis plusieurs années une société similaire, mais visant à la vulgarisation de la musique orchestrale, grâce à la modicité des prix de ses billets. C'est **M. Ladislas Kun** qui y conduit l'orchestre, avec une autorité que lui donnent les succès qu'il a remportés dans le cadre de simples « airs populaires », mais composés cependant déjà sous l'égide du savoir qu'il a acquis au Conservatoire gouvernemental. D'autre part, il y a aussi une « Société de Sainte-Cécile », patronnée par le cardinal prince-primat, — actuellement Calivance Vaszary, de l'ordre des Bénédictins, — dont le but est de maintenir la partie musicale du culte catholique à un niveau élevé. **Mgr Michel Bogisich** y occupe la présidence effective. C'est un musicologue très érudit, à qui l'on doit une histoire de la musique, ainsi que l'harmonisation d'une foule d'anciens cantiques hongrois. En raison de ses travaux dans cet ordre, il est membre de l'Académie hongroise des sciences.

Etienne Bartalus (voir page 2633) y fut son collègue; mais après avoir rendu les plus signalés services à la musique hongroise, tant en sa qualité de professeur dans les établissements de l'État qu'en celle de critique d'art et de collectionneur-éditeur des airs populaires du pays, il mourut en 1898, suivi dans la tombe, en 1903, par Cornélius d'Abranyi, son émule, dont les idées plus larges étaient moins appropriées aux besoins immédiats de la musique hongroise. Le journal musical que ce dernier avait fait paraître pendant dix-sept ans ne disparut pas à cause de l'indifférence du public, mais à cause des occupations nombreuses qu'Abranyi dut remplir au Conservatoire gouvernemental, comme secrétaire de l'institution et comme secrétaire de Liszt. Ce fut son gendre, **M. Joseph Sagh**, qui fonda les *Zenelapok* (feuilles musicales), qui sont depuis une vingtaine d'années l'organe principal du monde musical hongrois; à côté de ce journal on voit paraître et disparaître de temps en temps d'autres publications bien faites, mais moins viables. Parmi les critiques musicaux, **M. Victor Vajda** représente encore la vieille garde; il a pour jeunes confrères **M. Aurélien Kern**, qui est aussi à ses heures un compositeur militant, et **M. Etienne Kereszty**, etc. Les académiciens **Samuel Brassai, Emil Tewrewk de Ponor, MM. Joseph Harrach**, les docteurs **Géza Molna** et **Bartelhmy Fabo, Jean Drumar, Joseph Erney, Jean Osvath**, se sont signalés ou se signalent par leurs travaux, consacrés à l'esthétique, à l'histoire et à l'enseignement de la musique. Une préoccupation constante d'adapter le génie hongrois aux théories esthétiques générales caractérise leurs travaux, presque toujours soigneusement écrits et fortement documentés, et, par là, d'une tendance très littéraire. Si l'on pourrait leur souhaiter plus d'indépendance dans le jugement, il faut tenir compte des origines assez récentes de la culture hongroise, sous le rapport de l'esthétique musicale. Elle s'est formée forcément sous l'influence des courants étrangers, auxquels elle ne se soustraira que quand on s'apercevra en Hongrie de l'inconstance du goût dans le monde musical en général, et quand les artistes hongrois se convaincront de la nécessité absolue de n'obéir qu'aux lois immuables de l'esthétique, adaptées aux exigences des phases diverses que la musique hongroise traverse dans son évolution vers la maturité et la perfection.

Les artistes hongrois ayant fait leur carrière en dehors de leur pays sont nombreux au XIXe siècle.

Stephen Heller, né à Pesth le 15 mai 1815 et mort à Paris le 14 janvier 1888, n'eut pas, à vrai dire, une réputation correspondant à son mérite.

Après avoir eu pour professeur à Pesth François Braüer (voir page 2626) et à Vienne **Gerny** et **Antoine Halm**, il parcourut, à l'âge de douze ans, la Hongrie, la Pologne et l'Allemagne du Nord, en y donnant des concerts et en s'y faisant applaudir comme pianiste et comme improvisateur. Mais sa débile constitution ne put pas résister longtemps aux fatigues qui accompagnent l'existence d'un virtuose. Heller entra donc dans la famille des comtes de Fugger à Augsbourg, comme professeur de piano, et il y eut assez de loisir pour se perfectionner dans l'harmonie et la composition, sans approfondir cependant l'étude du contrepoint et de la fugue. De là, certaines gaucheries dans son style dès qu'il voulait s'attaquer aux formes développées de la sonate Ce fut cependant une sonate pour piano qu'il dédia à Robert Schumann, auquel il devait accès chez les éditeurs. La destinée le mit en contact, en 1837, avec Kalkbrenner, qui lui suggéra l'idée de tenter la fortune à

Paris, — naturellement en devenant son élève. Séduit par ses promesses, Heller se rendit en 1838 dans la capitale de la France, où il prit effectivement quelques leçons du célèbre professeur. Mais le jeu du piano en public ne convenait pas à l'auteur futur de tant d'œuvres délicates et originales. Laissant les succès retentissants aux Chopin, Liszt ou Thalberg, il se contenta de vivre de son travail de professeur, de compositeur et de critique d'art dans la *Gazette musicale*. Aussi Fétis dit-il que « sa vie était tout entière dans ses œuvres », œuvres qui comprenent 160 *opus* et quelques morceaux non numérotés. D'autre part, M. Georges Servières affirme que « si l'invention mélodique de Heller est parfois menue, chétive et peu originale, son harmonie est, au contraire, personnelle et pittoresque. Elle procède évidemment plus de Mendelssohn que de Schumann et de Chopin. Il est moins inventif que ce dernier, moins suave que Schumann et moins révolutionnaire que Liszt, pour lequel il avait d'ailleurs peu de sympathie ». Selon son biographe et ami le sénateur Henri Barbedette, « les caractéristiques de la musique hongroise apparaissent rarement dans ses œuvres ». Dans l'album publié par Etienne Bartalus, à l'occasion de l'Exposition nationale de Budapest (1885), Heller figure avec un morceau intitulé *Feuille de Souvenir*, dans lequel il cherche à donner des tournures hongroises à ses idées. Mais au fond c'était un véritable Parisien, vieux garçon endurci, intime d'Hector Berlioz, qui lui consacra tout un feuilleton dans le *Journal des Débats*. En somme, on doit ranger Heller parmi les maîtres de second plan de la musique, où il occupe une place très honorable avec des compositions telles que la *Chasse* et sa suite *Dans la forêt*. Le gouvernement français l'a décoré de la croix de la Légion d'honneur. Quoique à l'abri du besoin, sa vieillesse ne fut pas heureuse, car il avait perdu presque complètement la vue.

Vincent Adler, né à Gyor (Raab) en 1826, ne peut être comparé à Heller, ni au point de vue de la valeur de ses œuvres, ni à celui de la renommée. C'était cependant un pianiste très distingué, élève d'ailleurs de François Erkel, devenu plus tard son beau-frère. Il aurait pu faire une très belle carrière à Paris, où il était venu pour se perfectionner, et où il eut la chance d'entrer dans l'intimité du duc de Morny. Mais son caractère nonchalant ne lui a pas permis de profiter de sa situation exceptionnelle. Après avoir encouru la disgrâce de son puissant protecteur, et après avoir beaucoup souffert de la misère à Paris, il se retira à Genève en 1865, où il obtint au Conservatoire une place de professeur, qu'il garda jusqu'à sa mort, survenue en 1876. Ses compositions ont une originalité incontestable, et, malgré leur forme simple, ne sont jamais vulgaires ou banales.

Si Heller et Adler sont des spécialistes cantonnés dans le domaine de la musique pour le piano, **Charles Goldmark**, né à Keszthely le 18 mai 1830, est au contraire un talent qui s'est manifesté dans toutes les branches de la musique, la musique religieuse exceptée. Ses aptitudes musicales s'étant révélées de bonne heure, son père lui fit donner des leçons de violon à Sopron et ensuite à Vienne, où il apprit la composition sous la direction de Proch, le compositeur d'une foule de *lieder* sentimentaux. Ce furent cependant des compositions pour le piano et le violon, — notamment une *Suite* pour ces deux instruments, — une ouverture de *Sakountala* et un *Scherzo* pour l'orchestre, qui attirèrent l'attention du monde musical sur Goldmark. Mais sa réputation universelle ne date en réalité que du succès remporté à l'Opéra impérial de Vienne en 1875 par son opéra *la Reine de Saba*. C'est une véritable révélation du génie sémitique sur un sujet tiré de l'histoire des Hébreux, dans lequel il était tout à fait indiqué de donner libre cours aux sentiments spéciaux de la race israélite. Cette tentative hardie, affrontant les *haros* de l'antisémitisme, Goldmark ne la renouvela pas, assurément à son détriment, car ses autres opéras de genres divers : *Merlin* (1886), *Das Heimchen am Herd* (1886), *Die Kriegsgefangene* (1899), *Goetz* (1902), *Ein Wintermärchen* (1908), ne rencontrèrent plus auprès du public le succès enthousiaste qui avait accueilli un ouvrage qui correspondait complètement au tempérament de l'auteur. Il a écrit, outre ces opéras, des symphonies, des ouvertures, un concerto pour le violon et des compositions pour chœurs mixtes et pour quatre voix d'hommes sur des vers allemands.

Parmi les virtuoses professionnels, ce sont les violonistes qui ont fait le plus d'honneur au nom hongrois à l'étranger. En les énumérant dans l'ordre de la date de leur naissance, il faut d'abord citer **Michel Hauser**, né en 1822 à Pozsony. Pour le violon, il reçut à Vienne des leçons de Böhm et de Mayseder, et pour la composition, de Sechter. Mais à dix-huit ans, il se crut déjà assez fort pour pouvoir entreprendre une tournée de concerts dans les Etats scandinaves et en Russie. En 1850, il se fit entendre en Angleterre, puis aux Etats-Unis. De là, il se rendit dans l'Amérique du Sud pour passer ensuite en Australie. Après sa rentrée dans sa patrie en 1859, il entreprit un voyage dans le midi et dans l'est de l'Europe, et sa dernière tournée de concerts le conduisit en 1864 à Berlin. Retiré du monde, il mourut dans l'oubli, le goût du public ne se contentant plus du caractère superficiel de son jeu et de ses compositions.

Edmond Singer naquit à Tata (Totis), en 1830. Il fit ses études musicales à Vienne chez Böhm et Dont, et pour les compléter, il se rendit à Weimar auprès de Liszt, qui le fit nommer violon solo (Concertmeister) à l'orchestre de la cour. Après le départ du « roi des pianistes », il se fixa à Stuttgart, où il obtint la même place, et où sa maison devint le centre du mouvement musical. Sa méthode de violon est un monument de son savoir théorique et pratique, et l'édition des œuvres classiques publiée sous sa direction lui assure, dès à présent, la reconnaissance d'une longue série de générations de violonistes.

Parmi ses compositions, il faut signaler un concerto inédit pour son instrument.

Le 28 juin 1831, vint au monde à Kitse, près de Pozsony, **Joseph Joachim**, le plus grand violoniste de la seconde moitié du XIXe siècle. Il commença son éducation musicale au « Conservatoire national » de Pesth, et la termina à Vienne, sous la direction de Böhm. Au point de vue de la composition, on doit le classer parmi les adeptes les plus fervents de l'école de Schumann. Son « Concerto pour violon dans le style hongrois » semble sortir de la plume de ce dernier, et, chose curieuse, après la mort d'abord psychique et ensuite physiologique du maître de Zwickau, Joachim abandonna complètement la composition, malgré les espérances sérieuses qu'il avait fait naître avec ses premières œuvres. Il est vrai que ses succès comme exécutant étaient tels qu'ils pou-

vaient largement satisfaire son ambition. D'abord, il accepta la place de violon solo à l'orchestre de la cour de Weimar, mais, comme il était trop schumannien, il ne se trouva pas longtemps à l'aise au milieu des admirateurs frénétiques de Wagner et de Liszt; il se rendit donc à Hanovre, où il occupa une situation on ne peut plus enviable auprès du royal mélomane aveugle qui y régna jusqu'à la disparition du royaume dans la tourmente de 1866. Mais, comme la cour de Berlin lui offrait la direction de « l'École des Hautes Etudes musicales », il se décida à transporter ses lares, en 1869, dans la capitale prussienne, ville déjà assez importante avant qu'elle ne devînt la capitale du nouvel empire d'Allemagne. Il y forma une série d'élèves remarquables, tout en se faisant entendre dans le monde entier soit comme soliste, soit à la tête de son quatuor. Au mois de mai 1877, il obtint, de l'Université de Cambridge, le titre de « docteur », et on le chargea en Allemagne de la direction de plusieurs festivals musicaux. Il mourut au printemps de 1907, laissant le souvenir du prototype d'un virtuose classique, ne cherchant à briller que par une interprétation adéquate aux intentions des compositeurs.

Léopold Auer, né le 28 mai 1845 à Veszprém, est également un élève du « Conservatoire national » de Pesth et du Conservatoire de Vienne. Mais il eut aussi pour professeur Joachim et, après avoir été violon solo à Düsseldorf en 1863 et à Hambourg, il fit partie, en 1868 pendant un certain temps, du « quatuor des frères Müller ». Depuis lors, il professe le violon au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, et il est aussi violon solo de l'orchestre de la cour.

Comme professeurs émérites on peut encore citer le chanteur-compositeur **François Korbay**, né à Pesth en 1846, et le pianiste **Raphaël Joseffy**, né à Pozsony en 1852. Le premier fit sa carrière à New-York et à Londres, contribuant beaucoup à la propagation de la « musique de l'avenir », et le second à Vienne, après avoir été initié à tous les secrets de son métier par **Charles Tausig**.

Une belle carrière de professeur fut celle que le pianiste **Louis Rothfeld**, né à Pesth en 1837, parcourut en Angleterre, à Edimbourg, tandis qu'**Emmanuel Moor** appartient à la phalange des jeunes compositeurs cosmopolites, qui cherchent partout un terrain favorable à la propagation de leurs œuvres.

Finalement, **Kéler Béla**, le chef d'orchestre des principales stations balnéaires allemandes au milieu du XIXe siècle, mérite aussi une mention, car, dans sa situation modeste, mais consciencieusement remplie, il n'a jamais oublié sa patrie, et il a su toujours donner à des compositions sans prétention des accents qui rappellent la Hongrie absente.

Expression directe de l'âme, du tempérament et du caractère du peuple magyar, la musique hongroise s'est formée pendant de nombreux siècles en absorbant successivement en elle toute l'essence sentimentale des éléments ethniques qui constituent la population du royaume de saint Etienne. Et son originalité est telle qu'elle a pu subsister intacte même pendant l'époque assez longue où, par suite des conditions particulières dans lesquelles vivait la nation, celle-ci était obligée d'en confier la garde aux soins d'une race aux origines mystérieuses et rebelle à la civilisation, ou à des étrangers qui, soit par indifférence, soit par dédain, ne se donnaient pas la peine — à quelques illustres exceptions près — d'en sonder la profondeur, d'en exploiter les richesses. Depuis la réconciliation des Hongrois avec les Habsbourg, depuis l'introduction du système dualiste dans la monarchie austro-hongroise, en un mot, depuis le couronnement de François-Joseph en 1867, ces conditions fâcheuses n'existent plus. Dans l'apaisement fécond produit par cet événement, à vrai dire conforme aux prescriptions de la Constitution, mais, dans l'espèce, dû uniquement au génie politique de François Deak, la vie nationale prit en Hongrie un essor tellement inattendu qu'il est impossible de ne pas en conclure aussi à l'épanouissement plus ou moins prochain, et en tout cas complet, de la musique. Il est à souhaiter qu'elle atteigne la hauteur où est parvenue la littérature hongroise, grâce aux chefs-d'œuvre des Vorosmarty, des Petöfi et des Arany, qui font déjà partie intégrante du patrimoine poétique de l'Humanité.

ALEXANDRE DE BERTHA.

* * *

Note sur le Cembalo hongrois. — Nous croyons devoir donner ici la description de ce curieux instrument, absolument spécial à la Hongrie et dont l'origine, très ancienne, est certainement orientale.

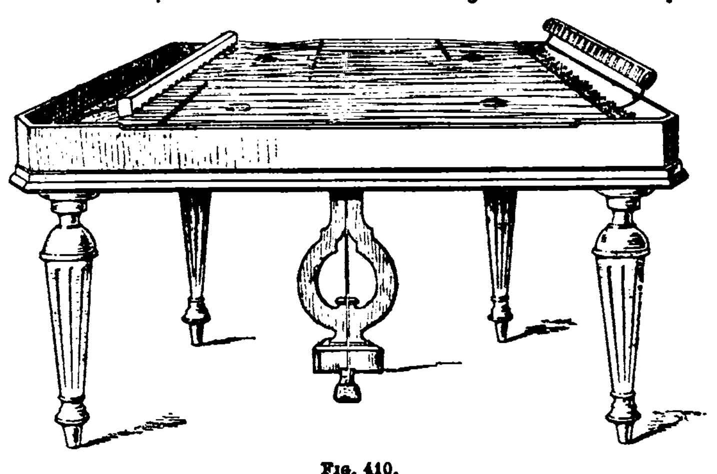


Fig. 410.

Le *Cembalo, tzimbalom, tzimbalou*, etc., qui apporte un mordant tout spécial aux orchestres hongrois ou tziganes, se compose, essentiellement, d'une table d'harmonie de forme trapézoïdale, sur laquelle sont tendues transversalement de fortes cordes métalliques, au nombre de trois à cinq pour chaque note, au moyen de chevilles analogues à celles du piano (fig. 410).

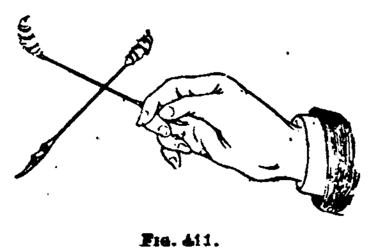


Fig. 411.

On ébranle ces cordes par la percussion de deux marteaux souples dont l'extrémité est entourée d'étoupe, et que l'artiste doit manœuvrer agilement de chaque main (fig. 411).

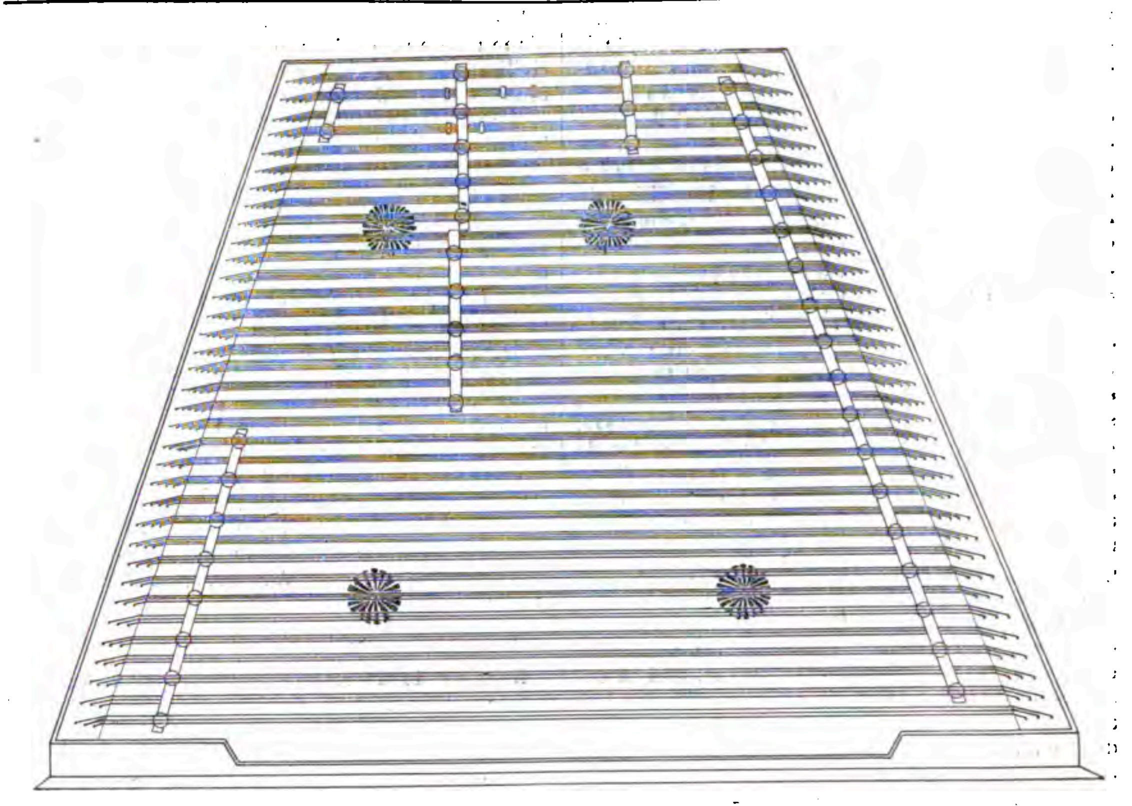


Fig. 412.

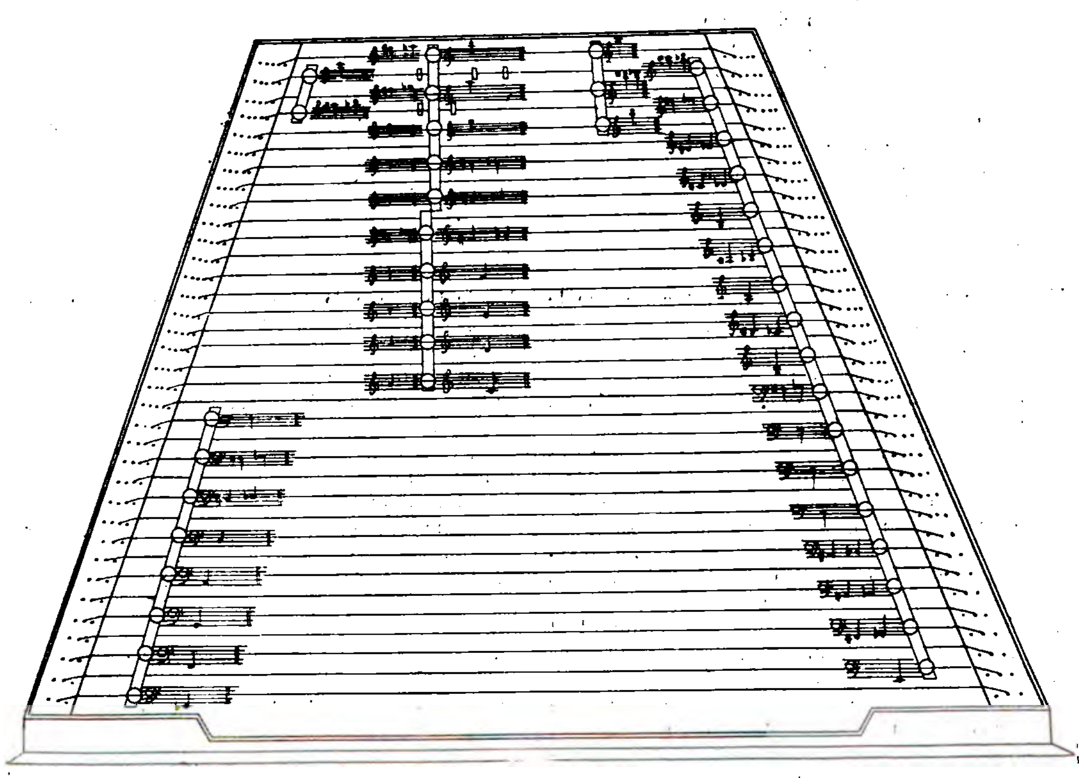


Fig. 413.

L'accord nous en paraît extrêmement bizarre, mais il est au contraire d'une logique admirable, les cordes graves vibrant dans toute leur longueur, tandis que les autres sont coupées par un, deux ou trois chevalets, de façon à fournir plusieurs sons difrents (fig. 412).

L'étendue totale est de quatre octaves et une note, ainsi que le démontre le tableau d'accords (fig. 413), et on peut confier à cet instrument les dessins les plus rapides et les plus compliqués; s'il s'agit de doubles notes, une allure plus modérée est nécessaire, chaque main ne pouvant nécessairement frapper qu'une seule note à la fois; mais l'habileté des exécutants est telle qu'au moyen de l'arpégement très rapide ils donnent l'illusion complète d'accords plaqués.

Il n'est pas sans intérêt de faire remarquer que le nom même de cet instrument établit sa parenté avec le clavi-cembalo ou cembalo à clavier, c'est-à-dire le clavecin, l'ancêtre du piano moderne.
